

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění, Filmová studia

Diplomová práce

Jakub Jiříšně

Televizní drama v československém odborném diskursu 50. a 60. let

Television drama in Czechoslovak specialized discourse of the 1950s and 1960s

2016

Vedoucí práce PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za vedení práce, jasné a věcné připomínky a spolehlivé metodické nasměrování. Nejen díky ní, ale i zásluhou ostatních pedagogů Katedry filmových studií jsem dokázal nabýt během studia s řadou publikačních a badatelských příležitostí dostatečného sebevědomí a jistoty, díky čemuž jsem se odvážil zhostit tak komplexního tématu.

Rovněž bych rád poděkoval paní Vlastě Matějkové z knihovny ČT a zaměstnancům spisového archivu ČT za pomoc při rešerši primárních pramenů a také Gabriele Noskové, bez jejíž důvěry v mé schopnosti bych nikdy neměl tak příznivé podmínky pro časově náročný výzkum a přístup ke zdrojům.

Děkuji také za možnost pracovat s databází Retrospektivní bibliografie české literární vědy, kterou zpracoval a veřejně zpřístupnil Ústav české literatury AV ČR – tato badatelská pomůcka mi velmi usnadnila předběžné rešerše.

Závěrečný dík patří i mým nejbližším, především rodičům, kteří neztráceli trpělivost ani naději. Slibuji, že jim těch 15 měsíců, během nichž jsem jim nemohl věnovat dostatečný čas, vynahradím.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Magisterská diplomová práce se věnuje základním tendencím a předpokladům estetického vývoje československého televizního dramatu 50. a 60. let prostřednictvím jeho dobové odborné reflexe. Metodou diskurzivní analýzy aplikované na oblast estetiky a inspirované koncepty Michela Foucaulta a Achima Landwehra mapuje lokálně a časově podmíněné pole diskursu o televizním dramatu a proniká pod povrchové vztahy mezi jednotlivými subdiskursy (televizní kritika, televizní teorie, institucionální vlivy) s cílem postihnout formativní řád diskursu. Základní osu analýzy představuje vývoj konceptu televizní specifičnosti (televiznosti), který bude sledován skrze stěžejní dobové diskuze. Na nich se odráží postupné přehodnocování původních předpokladů o formální emancipaci i legitimitě televizního umění. Dalším krokem analýzy bude vzájemná komparace řešení, k nimž tyto diskuze na základě různých hledisek i metod dospěly, čímž bude naplněn druhý cíl diskursivní analýzy - určit základní jednotu diskursu. Tu představuje soubor společně prosazovaných předpokladů o ideální formě televizního dramatu, který je možné považovat za implicitní poetiku československého televizního dramatu 50. a 60. let.

Klíčová slova

Československá televize, televizní drama, televizní inscenace, televizní teorie, televizní kritika, estetika televize, analýza diskursu

Abstract

This thesis deals with basic tendencies and preconditions of the aesthetic development of Czechoslovak television drama of the 50s and 60s through its specialist reflection. The method of a discourse analysis which is applied to the area of aesthetics and inspired by the concepts of Michel Foucault and Achim Landwehr maps locally- and time-based field of the discourse about television drama and penetrates surface relations between subdiscourses (television criticism, television theory and influences of institutions) with the aim to capture the formative order of the discourse. A basic axis of the analysis is the evolution of the concept of television specificity which will be tracked through the crucial discussions of the period. They reflect a gradual revision of initial assumptions about the formal emancipation and the legitimacy of art of television. The next step of the analysis is the mutual comparison of solutions at which these discussions arrived via various aspects and methods. This way a second goal of the discourse analysis will be fulfilled – to trace the essential unity of the discourse which is represented by the complex of jointly asserted requirements about the ideal form of the television drama. The complex is possible to consider as an implicit poetics of Czechoslovak television drama of the 50s and 60s.

Keywords

Czechoslovak television, television drama, television play, theory of television, television criticism, aesthetics of television, analysis of discourse

Obsah

Úvod	7
2. Metodická východiska	10
2.1 Diskursivní analýza ve sféře estetiky	11
2.2 Výzkumné hypotézy a otázky	17
3. Základní orientační osy pro diskursivní analýzu	20
3.1 Objekt diskursu: televizní drama v 50. a 60. letech	20
3.2 Topografie diskursivního pole	32
3.2.1 Subdiskurs televizní kritiky	35
3.2.1.1 Souhrnný přístup v televizní kritice	37
3.2.1.2 Osobní setkání s televizními kritiky	39
3.2.1.3 Televizní kritika – věc veřejná	41
3.2.1.4 Na pomoc tvůrčí programové koncepci	49
3.2.2 Teoretický subdiskurs o televizním dramatu	57
3.2.2.1 Československo - země televizní estetiky zaslíbená	59
3.2.2.2 Čtyři pilíře teoretického subdiskursu	62
3.2.3 Institucionální pole diskursu o televizním dramatu	67
3.2.3.1 Institucionální odborný subdiskurs	69
4. Analytická část	77
4. 1 Televizní umění a kulturní politika	78
4.1.1 Otázka televizní specifičnosti na pozadí kulturněpolitických cílů	80
4.1.2 Televizní umění s otazníkem	90
4.2 Televizní drama a divadlo	95
4.2.1 Převzatá představení – jeviště na obrazovce	100
4.2.2 Koncepce televizního divadla	103
4.2.3 Obrazovka – škola herců	111
4.2.4 Jemné umění stylizace	122
4.3 Televizní drama a film	127
4.3.1 Perspektiva filmového odborného diskursu	127
4.3.2 Film a televize: přirozený svazek	132
4.3.3 Diagnóza filmového komplexu	140
4.3.4 Dva póly televizního filmu	144
4.4 Nezávislé vymezení specifičnosti televizního dramatu	156
4.4.1 Nové sféry televizní specifičnosti	158
4.4.2 Princip dvojí časové účasti	162

4.4.3 Princip ohniska.....	168
4.4.4. Princip permanentní anagnorise.....	173
4.4.5 Upřednostňované formy televizního dramatu	176
4.5 Televizní drama mezi realismem a stylizací	187
4.5.1 Jedinec v kolektivu: čechovovská východiska československého televizního realismu.....	187
4.5.2 Příklon k anglosaské inspiraci.....	198
4.5.3 Nenásilný kompromis	206
5. Poetika československého televizního dramatu 50. a 60. let.....	219
Závěr	229
Seznam použité literatury.....	234
Přílohy	250

Úvod

Estetický vývoj československého televizního dramatu v období jeho nástupu a počátečního rozvoje, tedy v časovém rozmezí padesátých a šedesátých let, je téma, které současné historické bádání stále opomíjí. Nanejvýše se jej letmo dotýká v reflexích dobových reakcí na proměnlivou identitu rodícího se masového média, které vstupovalo do oboustranných vztahů se společenskopolitickým rámcem. Zatímco tedy v náhledech na rané období televizní tvorby v našich zeměpisných šířkách dominuje sociologické hledisko, samotné televizní drama (nepočítáme-li televizní seriály) donedávna zůstávalo mimo hlavní zorné pole.¹ Středem zájmu byl především přerod vysílání z původně exkluzivní atrakce s elitním kulturním statutem v masové médium socialistické výchovy.² Společně se zobecňováním televizního obecnstva na model platný jako východisko pro veškerou televizní tvorbu se prosazoval i mocenský zájem o společensky účelné využití obsahu a potřeby idealizovaného diváka. Televizní inscenace se na těchto procesech podílely nemalou měrou a jejich zpětná reflexe se téměř výhradně omezuje na způsoby, jakými televizní dramatická tvorba reagovala na proměnlivé společenské ovzduší.³

Zájem o „instrumentalizaci“ nového média ve specifických podmínkách socialistického státu zatím ponechával stranou dílčí vývojovou trajektorii, v níž se nejvíce prosazovaly vlastní výrazové možnosti nového audiovizuálního projevu. Televizní drama nejvýrazněji ze všech televizních žánrů směřovalo (nezávisle na stěžejní roli média jako komunikačního a prostředkujícího činitele) k vlastnímu paradigmatu vyjadřovacích prostředků a procházelo tak svébytným emancipačním procesem. Stejně jako jiná

¹ Výjimku dosud představuje jen diplomová práce Martina Ledvinky, jež z multimedálního hlediska přistupuje k fenoménu československé televizní opery. Viz: Martin Ledvinka, *Televizní oratorium Genesis* (Magisterská diplomová práce obhájená na Ústavu hudební vědy FF UK r. 2013) Na základě této práce vznikla i publikovaná studie: Martin Ledvinka, *Televizní opera v ČST: Mezi mediací a tvůrčím činem. Illuminace* 25, 2013, č. 1, s. 63 – 74. První ucelenou monografií věnující se výhradně československé televizní dramatice je *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)* Marka Hlavici založená především na historiografickém výzkumu okolností a podmínek vzniku děl a politických souvislostí konkrétních inscenací. Viz: Marek Hlavica, *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. Brno: JAMU 2012.

² Publikované historické studie zabývající se obsahem televizního vysílání mají ve sledovaném období nanejvýše přehledový charakter. Spíše téma otevírají dalším výzkumům tím a jsou výsledkem základního průzkumu zachovaných archivních materiálů. Viz: Jana Cysařová, *Televize a moc: 1953–67*. Praha: ÚSD 1996; Martin Štoll, *1. 5. 1953 - zahájení televizního vysílání*. Praha: Havran 2011, Milan Bárta. *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968*. In: Jan Táborský (ed.), *Securitas imperii* 10. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu 2003, s. 5–57.

³ S nároky na historiografický výzkum se tomuto tématu okrajově věnovala Jana Cysařová ve studii *Televize a moc* a nejdůležitěji rovněž zmiňovaná monografie Marka Hlavici *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961 – 1991)*. V ostatních případech se tento přístup uplatnil především v historicko-popularizačních publikacích: Milan Kruml, *Televize? Televize!* Praha: Česká televize 2013; Miloš Smetana, *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Praha: ISV 2000.

umělecká odvětví v šedesátých letech přehodnocovalo své vnitřní i vnější hranice a připojilo se k trendu žánrových experimentů i k reflexím samotného média na úrovni formy i narace. Jak se konkrétně v naší televizní dramatické tvorbě uplatnil předpokládaný vývoj jejích forem od role pouhého zprostředkovatele jiných kulturních odvětví, přes následné přejímání divadelních či filmových prostředků až ke snahám o estetickou specifičnost? Tato otázka dosud nebyla plně zodpovězena, ale je i poněkud předčasná. Poznání, které jí musí předcházet, zůstává stále uzavřeno a roztříštěno v bezprostředních projevech dobových diskursů, které rozmanitými způsoby přistupovaly k problematice televizní hry. Bez poznání specifického názorového rámce, jenž obklopoval dobovou tvorbu, by nebylo možné analyticky přistoupit ke stovkám různorodých inscenací,⁴ jež vznikly od počátku vysílání do konce šedesátých let. Tehdy definitivně zanikl prostor pro tvůrčí experiment na sledovaném poli a dramatická tvorba plně navázaná na politické směrnice se začala ubírat výrazně odlišným směrem.

Nejprve je tedy třeba zpětně a co nejkomplexněji projít procesem, v němž se teprve utvářela dobová stanoviska vůči televiznímu dramatu. Jeho zařazení mezi svébytná umělecká odvětví nebylo ani tak zásluhou tvůrců, jako vnějších hledisek, která pocházela z upevňujícího se teoretického a kritického zázemí. Vhodným prostředkem, který pomůže postihnout celkové dobové uvažování o televizní dramatice, je analýza složek dobového odborného a institucionálního diskursu. Důležité ovšem pro nás nebudou pouze konkrétní reakce televizních kritiků a teoretiků, ale i vztahy mezi jednotlivými složkami, které úroveň a obsah reflexe ovlivňovaly. Společně se strategicky zvolenými otázkami a vstupními hypotézami tak analýza neposlouží jen ke zmapování toho, jak se proces emancipace televizní estetiky uskutečňoval v členitém diskurzivním rámci. Cílem analýzy je rovněž sestavit z různorodých pramenů dobové a lokálně specifickou poetiku televizního dramatu, tedy dospět ke sdíleným zásadám, které nezávisle na konkrétních realizacích (před)určovaly specifickou a všeobecně přijatelnou podobu televizní dramatické tvorby. Právě snaha zpřehlednit na ní kladená kritéria umožní otevřít pro budoucí analýzy díla spadající do sledovaného období, u nichž by bylo zkreslující užívat výhradně nástroje vypůjčené ze současných metodologických přístupů (neoformalistická analýza či současné přístupy k ustavujícím se novým médiím, které navazují na koncept remediace Boltera a

⁴ Podrobná rešerše televizních programů ukázala, že ustálené programové schéma v šedesátých letech nabízelo pravidelný prostor pro obvykle dvě nové televizní inscenace týdně, je však nutné vzít v potaz i menší útvary televizní dramatiky jako mikrokomedie, uváděné v jiné vysílací časy, a také nedělní televizní hry pro děti a mládež. Pouze za jeden rok tak počet odvysílaných premiér televizních dramatických útvarů překračoval hranici sta děl.

Grusina).⁵ Televizní tvorba v šedesátých letech byla do značné míry svébytným polem, jehož estetická podstata neměla v následujících desetiletích pokračování. Stále tvárné médium doslova svádělo k objevnému ohmatávání i hravému přístupu k formě a rozhodně se neomezovalo jen na hledání co nejčistšího výrazu. Proto pevné uchopení současně probíhající reflexe v poli odborného diskursu navázaného na televizní hru, je logickým, ne-li nutným předpokladem.

⁵ Jay David Bolter, Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press, 1999.

2. Metodická východiska

Aby bylo možné zorientovat se v širokém a členitém poli, které dobové uvažování o estetice televizní hry představuje, a co nejpřesněji postihnout vzájemné interakce protínajících se diskursů, vypůjčíme si postupy diskursivní analýzy. Ta nám spíše poskytne vodítka a základní pravidla, s jejichž pomocí si vzhledem k povaze zkoumaného objektu stanovíme svébytný postup. Analýza diskursu jako kvalitativní sociologická metoda⁶ je sice určena bezprostřednějším reprezentacím světa, než jaké nabízejí texty primárně estetického zaměření, ale i tak nabízí řadu užitečných nástrojů. Díky nim je možné proti sobě postavit značně různorodé výpovědi, které se vztahují k totožné problematice, vytvořit mezi nimi síť vzájemných vztahů a rozklíčovat, na jakém základě jejich interakce funguje.

Právě zvýšená citlivost vůči implicitním pozicím těch, co na pozadí celkového diskursu vypovídají, včetně jejich nakládání s ústředními pojmy a diskuzními uzly, podle naší hypotézy umožní proniknout roztříštěným názorovým povrchem ke sdílenému podloží. Jedině v něm může proběhnout v omezené míře to, co nazýváme *syntetizující redukcí*, tedy snaha zvolit z celkového pole diskursu nejvíce signifikantní postoje a kritéria a propojit různé podoby jejich projevů. Základní orientační osu pro tento postup nám poskytne vývojová linie „emancipace“, tedy dominantní způsob uvažování v dobovém diskursu, v jehož pohledu mělo televizní drama neomylně dosáhnout svébytné umělecké formy. Tato teleologie odpovídá výchozí představě dobových diskusí, proto ji nelze jako důležité pozadí ignorovat, přestože se ji budeme snažit zohledněním diskontinuity ve vývoji samotné tvorby a osobitých či vnějšími faktory podmíněných výpovědí zproblematizovat.

Vývojové tendence lokálně podmíněného diskursu o televizní hře pro mě představují druhou linii, která musí být teprve z bohatého materiálu „vydestilována“. Na jedné straně byl výchozí ideál o směřování k „televiznosti“, na straně druhé reflexe zohledňující konkrétní výsledky uměleckého vývoje televizního dramatu a odrážející proměnlivé zájmy, střety a institucionální vlivy. Tato druhá osa je v souladu s potřebou překonat přísně teleologický ráz dobového estetického uvažování o televizním dramatu. Poskytuje kontextuální ukotvení pro dobové teoretické koncepty, a tím umožňuje přehodnotit ideální představy o přímém směřování nového uměleckého prostředku ke

⁶ Naše pojetí analýzy diskursu přebírá základní pravidla z Foucaultovy archeologie, které jsou vzhledem k omezenějšímu společenskému vlivu zkoumaného materiálu aplikovány na základní metodologický postup Landwehrovy historické diskursivní analýzy. Způsoby aplikace a přejatá pravidla budou ozřejmena níže.

svébytnosti. Diskurs televizního dramatu jako historická a vyvíjející se entita zkrátka vyvstává na pozadí tradičnějšího diskursu umělecké emancipace (v tomto smyslu jako model sloužil raný vývoj kinematografie na úkor divadelních kritérií), a proto základem pro naši orientaci v dobových reflexích bude vztah mezi obecnější rovinou diskurzivních předpokladů a konkrétní rovinou jejich uplatnění.

Zvolený přístup k diskursu tedy závisí na další hypotéze, jež přiznává uvažování o televizním dramatu v 50. a 60. letech širší obzor, než který nabízí dobová evoluční teorie emancipace výrazových prostředků. Diskurz o televizním dramatu mohl například v určitých svých projevech upevňovat vztahy s jinými estetickými systémy a usilovat o legitimitu těchto fúzí. Navíc vývoj diskursu v lokálních podmínkách, v němž se můžou zprostředkovaně odrážet i politické požadavky na oblast televizní tvorby, mohl předpokládané emancipační směřování různými způsoby vychylovat.

Jak už bylo řečeno výše, cílem práce není pouze zmapovat vývojovou dialektiku zvoleného diskursivního pole, ale otevřít je samotným tvůrčím předpokladům tím, že analýza zahrne i zobecňující poetiku televizní hry. Právě snaha dospět od zastávaných pozic a stanovisek autorů promluv k obecnějším kritériím, pokusit se v nich odhalit základní názorový konsenzus, předpokládá nutnost uvést různorodé texty ve významotvorný dialog. A právě diskurzivní analýza je vhodným prostředkem k tomu, aby bylo možné tuto intertextuální komunikaci zprostředkovat.

2.1 Diskursivní analýza ve sféře estetiky

Diskursivní analýza se nevyznačuje jediným metodickým postupem, jedná se spíše o pružný přístup k sociální realitě, jehož různé varianty sdílejí pouze nejobecnější východiska (tedy zájem o sdílené verbalizované vědění, které je podmínkou každé komunikace, a tím i většiny sociálních interakcí).⁷ I samotná definice diskursu je velmi různorodá a každý teoretik de facto přichází s vlastním vymezením. Ani nástroje nemá analýza vždy společné, někdy zahrnuje lingvistické či strukturalistické postupy, v jiných případech se bez nich obejde a zohledňuje ze sociologického hlediska pouze intertextuální vztahy. Proto i pro nás vzniká možnost osvojit si některé základní definice a pravidla a propojit nástroje několika konkrétních metod k tomu, abychom mohli analyticky přistoupit k diskursu o televizním dramatu, který náleží daleko více estetické, než sociální sféře.

⁷ Martin Vávra, Tři přístupy k analýze diskursu – neslučitelnost či možnost syntézy? In: Radek Tichý (ed.), *Miscellanea Sociologica 2006*. Praha: Fakulta Sociálních věd UK 2006, s. 49.

Námi uplatňované vnímání diskursu stojí nejbližše postoji Michela Foucaulta především proto, že pro něj diskurs neznamená konkrétní výpověď či text. V *Archeologii vědění* Foucault opouští pole *épistémé*, rozsáhlého myšlenkového řádu, který charakterizuje určitou dějinnou epochu a předjímá jednotný způsob dobového uvažování. Pozornost zaměřuje na tzv. *diskursy* – méně rozsáhlé a specificky utvářené konfigurace, jež nejsou podřízeny apriornímu systému vědění.⁸ Diskurs pro něj není pouhou strukturou výpovědi, platí v něm určitá pravidla formování, která vznikají v samotném jeho rámci a nepředchází jej ani nepřesahují. Řád či systém zákonitostí, které daný diskurs ovládají, nazývá Foucault *diskursivní formace*. Diskurs je tak skupina výpovědí, které patří ke stejné diskursivní formaci a ta může být vlastní hned několika diskursům.⁹

Diskursivní události ve Foucaultově pohledu nacházejí smysl uvnitř sebe sama, ve vazbách mezi výpověďmi. Smysl tudíž není vnášen vnějším vědomím. Pravidla výpovědi jsou na stejné úrovni jako výpověď sama a ta je vždy spjata s celkem, který určuje podmínky její existence. Analýza diskursu (*archeologie*) pak není hledáním vnitřního smyslu výpovědi či pravdy, nýbrž je popisem vzájemných vztahů mezi výpověďmi a především jejich specifických zákonitostí.¹⁰ Podle Foucaulta je v analýze třeba setrvat v dimenzi diskursu, nepřecházet na pole myšlení a vědomí, jež by byly následně přepisovány do diskursu, a proto zapovídá pohyb od vnějšku k vnitřku.¹¹ Archeologie podle něj není „[...]interpretační disciplína: nehledá „jiný diskurs“, který je lépe skryt. Odmítá být „alegorická“.“¹² Individua promlouvající v diskursivním poli se v ní uplatňují pouze v podobě „uniformní anonymity“¹³, podléhají nadvládě pravidel diskursivních praktik. Diskursivní analýza ve Foucaultově pojetí ovšem staticky nezachycuje pouze konečná stádia diskursu. Nejde ji ani tak o výpovědi, jako o systémy, které je umožňují a jež Foucault nazývá pojmem *preterminální regularity*. Ty definují konečný stav a rovněž vytvářejí z diskursu sociálně podmíněné pole.¹⁴

Norman Fairclough, autor další nabízející se metody kritické diskursivní analýzy, naopak poskytuje definici,¹⁵ která klade na diskurs důrazy, jež zcela neodpovídají cílům

⁸ Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 285–286.

⁹ Tamtéž, s. 180–181.

¹⁰ Tamtéž, s. 44–49.

¹¹ Tamtéž, s. 117.

¹² Tamtéž, s. 211.

¹³ Tamtéž, s. 97.

¹⁴ Tamtéž, s. 117.

¹⁵ „Různé texty uvnitř stejného řetězce událostí, či umístěné ve vztahu k těm samým sociálním praktikám (či jejich sítí), které reprezentují víceméně stejné aspekty světa a liší se v diskurzech, na nichž vyvstávají.“

Norman Fairclough, *Analysing Discourse*. London: Routledge 2003, s. 127.

našeho výzkumu. Fairclough vnímá diskurs ve třech rozměrech – jako samotný text, diskursivní a především sociální praxi. Pravidla diskursu v jeho pojetí ovlivňují sociální pravidla. Jím zavedená metoda kritické diskursivní analýzy je tudíž uzpůsobená tomu, aby co nejpřesněji zachycovala postupy a strategie, kterými diskurs ovlivňuje struktury společnosti. Stěžejní jsou pro ni dopady na subjekty a jejich identity a na vztahy, jež mezi subjekty diskursy vytvářejí, což implikuje stěžejní roli moci a sociálních střetů. Sociální dialektika se stává přímo součástí diskursu a analýza se zaměřuje právě na odkrývání jejích aspektů skrze jazykové realizace.¹⁶

Zmiňujeme-li Faircloughovu metodu, tak především kvůli otázce, zda jsou témata moci a vlivu na poli estetického uvažování, v němž se pohybujeme, natolik relevantní aby na nich bylo možné postavit celou analýzu. Jistě lze o těchto vztazích uvažovat: například citlivá otázka realismu v televizním dramatu nemůže být odpoutána od společenských podmínek a vzhledem k tomu, že jsme si za stěžejní cíl zvolili pokus o rekonstrukci implicitně přítomné dobové poetiky televizní hry, nelze se vyhnout ani pragmatickým způsobům prosazování kritérií na straně televizní kritiky. Subjektem však v tomto případě nebude člověk, tedy čtenář procházející *procesem* čtení textů nesoucích v sobě ideologické významy, nýbrž samotná oblast tvorby, kterou není jako statický „předmět zájmu“ nutné ani možné jazykovými prostředky a skrytými rétorickými strategiemi přesvědčovat. Namísto podpovrchové sítě významů, k níž je třeba proniknout, se ve výpovědích uplatňují významy explicitní a jasně nasměřované vůči objektu. Proto je zde možnost mocenského působení posunuta. Diskurs tím, že jeho výpovědi hodnotí, stanovují kritéria, estetická pravidla či usměrňují praxi, je vůči svému předmětu intencionální. Všechny jeho projevy vědomě směřují k ideálním představám, jejichž společným jmenovatelem je právě poetika, jež už od Aristotela nese význam rigidního souboru pravidel. Moc diskursu televizního dramatu tedy spočívá v tom, podílet se svým způsobem na této tušené poetice (která se dá v praktickém odrazu vnímat jako kýžená dramaturgická koncepce), proto její rekonstrukce, jež je jedním z našich cílů, neurčuje pouze implicitní předpoklady pro tvůrce, nýbrž i podmínky samotného formování diskursu.

Tím se vracíme zpět k Foucaultově archeologické metodě, která nabízí možnost, jak přesáhnout výpovědi do širší sociální sféry bez nutnosti analyzovat rétorické postupy. Ani ona se neuzavírá interdiskursivním systémům jako jsou instituce či politické události,

¹⁶ Norman Fairclough, *Analysing Discourse*. London: Routledge 2003, s. 25–26.

ale nesnaží se v jejich působení stopovat přímé vlivy na utváření daného diskursu. Podle Foucaulta jde o to, jak je diskurs „[...] artikulován v praktikách, jež jsou vůči němu vnější a samy nejsou diskursivní povahy“.¹⁷ Přitom je třeba zavrhnout jak kauzální vztahy mezi polem diskursu a interdiskursivními systémy, tak pojmání diskursu skrze jeho symbolické odrazy v těchto systémech. Náš analytický přístup k diskursu o televizním dramatu se bude těmito pravidly intersubjektivního pole řídit, tudíž diskurs s jeho výpověďmi vnímáme jako aktivní součást společenských i historických vztahů, nikoli jako nezávislou idealitu redukovanou pouze na konkrétní výpovědi.

Zaměříme se tedy na to, jak každá výpověď přesahuje sebe sama nikoli směrem ke čtenáři a jeho očekávané odezvě, ale vůči jiným výpovědím uvnitř i vně diskursu, tedy na vytváření sítě vztahů, podmínek a pravidel platných v dané formaci. Proto odpadá nutnost textové analýzy, jež se zaměřuje na podchycení konkrétních persvazivních jazykových prostředků, na nichž odkrývá skrytou tendenci ve vztahu ke čtenáři. V konkrétních textech se náš zájem omezí jen na jejich makrostrukturu, tedy na významovou rovinu textů zahrnující především práci s pojmy a odkazy či průsečíky s dalšími subdiskursy uplatňujícími se v diskursivním poli. Naopak rétorické figury náležející mikrostruktuře se vymykají našemu zájmu a do značné míry i charakteru posuzovaných textů. Absence bezprostředně postižitelné kauzality mezi diskursivními projevy a sociální praxí nakonec přenáší důraz z mikroanalýzy na makroanalýzu, tedy do intertextuálního a především do interdiskursivního pole. Zde není ani tak důležitá interpretace působnosti jednotlivých textů, jako zkoumání jejich vzájemných vlivů se zohledněním odlišného diskursivního zázemí.

Pro tento účel se tedy spíše než Faircloughova metoda nabízí k inspiraci postup, který navrhuje Achim Landwehr ve vlastní metodě historické diskursivní analýzy. Její užitečnost tkví rovněž v tom, že se odvrací od spekulativních otázek o skutečných záměrech autorů výpovědí, jež jsou ukryty za texty. Hlavním předmětem zájmu se tak stává výpověď samotná, což ulehčuje rekonstrukci diskursivního pole a umožňuje vhodnější makroanalytický přístup. Stranou zůstává zpětné odhadování, jež by odvádělo pozornost směrem k málo uplatnitelným otázkám na prosazující se ideologii. Stanoveným cílům rovněž odpovídá podložení Landwehrovy metody tezí Pierra Bourdieu, že „nejskrytější je to, v čem se všichni shodují“ i autorovým přirovnáním analýzy ke hledání

¹⁷ Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 248.

kolektivních významových souvislostí.¹⁸ V tomto ohledu analýza může dospět k odhalení jednoty diskursu a tento cíl jí přiznává i Foucault, pro něhož nejzákladnější postup tkví v tom, že se překoná povrchový prostor rozporů („rovina jevů“) a dosáhne se „roviny základů“, jediného ohniska a hluboké jednoty, v níž se rozpouštějí jakékoliv diskontinuity.¹⁹

Landwehr navrhuje čtyři kroky, které se víceméně shodují s naším záměrem.²⁰ Za prvé je nutné vytvořit korpus textů, jež mají vztah k danému tématu, a vyhnout se přitom tomu, aby samotný výběr vytvářel zcela nový diskurs. Druhý stupeň nazývá analýzou kontextu, která podle něj umožňuje dostatečně zohlednit výše zmíněné interdiskursivní vztahy. V tomto ohledu našemu účelu postačí zahrnout do zorného pole politické a společenské instituce, s jejichž působením na pozadí se musí výpovědi vyrovnávat a případně na ně reagovat. V našem zájmu není co nejkomplexněji uchopit celkovou dobovou situaci včetně ekonomických a dalších hledisek, na nichž historická diskursivní analýza závisí. Spíše je třeba vzít v potaz otevřené hranice diskursivního pole, na nichž se prosazovaly dobové sociopolitické zájmy. Kritéria vstupující do rámce hypotetické poetiky se zdaleka nemusela omezovat jen na tradiční estetická pravidla či na subjektivnější prostor televizní kritiky. Diskurs o televizním dramatu je navíc nutné brát jako historicky ukotvený, neboť jedině tak jej lze uchopit v jeho lokální svébytnosti, bez níž by započatý výzkum ztrácel smysl.

Třetím krokem je analýza samotných výpovědí, u nichž, jak již bylo řečeno výše, je nejvhodnější zaměřit se na jejich makrostrukturu a otevřít je tak vzájemnému dialogu a následné generalizaci. Samotná diskursivní analýza podle Landwehra přichází až v samotném závěru a probíhá na základě načrtnutých interpretačních linií, které procházejí celým souborem zkoumaných textů. Teprve v této fázi lze dospět k základní povaze a struktuře diskursu a je možné obecněji definovat vlastnosti společné jeho promluvám.

Struktura práce v sobě bude právě zmíněný postup odrážet a zohlední v sobě i výše přiblížené základní body Foucaultovy analytické metody, ačkoli nenaplnuje plný

¹⁸ Christian Domnitz, *Zápas o Benešovy dekrety před vstupem do Evropské unie*. Praha: Dokořán 2007, s. 17–18.

¹⁹ Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 229.

Přesto ve Foucaultově metodě pak následuje třetí krok a tím je návrat k rozporům v samotném základě diskursu, tedy rozporům, jež se staly organizujícím principem a pevným základem diskursivní formace. „Diskurs vzniká na určitém rozporu, začíná mluvit, aby jej překonal, rozpor se ale neustále obrozuje, donekonečna znovu začíná, rozpor je principem historičnosti diskursu.“ Tamtéž.

²⁰ Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2008, s. 91–100.

význam jeho *archeologie*²¹. Přesto si povaha tématu vyžaduje specifickou strukturu postupu, díky níž bude možné se v členitém poli zorientovat a vstoupit do něj strategicky zvolenými řezy. Nejprve bude nutné stručně představit objekt diskursu, tedy televizní dramatickou tvorbu a její proměny v průběhu 50. a 60. let. Zaměříme se na to, jaké různé kontexty ji ovlivňovaly a také si při této příležitosti představíme základní pojmy, s nimiž odborný diskurs operoval. V dalším oddílu si vymezíme topografii diskursivního pole, tedy určíme, jaké subdiskursy v rozpoutané „diskuzi“ o televizním dramatu vstupovaly do interakce a jaké byly konkrétně jejich platformy a projevy, na něž se v následujících kapitolách zaměříme. Důležité bude nastolit oboustrannou názorovou a významovou propustnost mezi sférami teorie a praxe a zahrnout i jednosměrnou linii tvorba -> diskurs v případě bezprostřední návaznosti kritérií na podněty dodané tvůrčí sférou. V této kapitole tak prozkoumáme i hranice vytvořeného diskursivního pole a zaměříme se na ta místa, kde jsou propustné vůči vnějšímu (institucionálnímu) kontextu. Zohlednění jeho vlivů nám pomůže odhalit hierarchické vztahy v samotném poli diskursu a především blíže určit lokální podmínky, jež mohly různými způsoby vychylovat hypotetickou emancipační osu jako původní konstantu.

Samotný materiál získaný rozsáhlou rešerší budeme sice v následujících kapitolách v rámci analýzy pojímat jako nedělitelné pole (tedy nebudeme každou jeho složku analyzovat zvlášť, protože nám jde o spoje, průsečíky a vzájemné střety a ty je možné získat a zhodnotit jen bezprostřední interakcí různorodého materiálu), proto budou nutné orientační řezy, které nám umožní do souboru textů strategicky proniknout. Tyto řezy navíc odrážejí předpokládaný vývoj na emancipační ose, jež poslouží i jako základní struktura textu a naváže na sebe i vývojové aspekty sledovaného diskursivního pole, které by neměly vypadnout v primárně historiografické studii ze zřetele.

V analytické části se nejprve zaměříme na značně problematickou otázku uplatnění televizního média v estetické sféře, tedy na dlouho nejednoznačný statut televizního dramatu jako nové umělecké disciplíny. Důležité zde bude zachycení funkcí, které byly novému médiu přisuzovány v souvislosti s obecnějšími požadavky oficiální kulturní politiky, jež rozhodně nebyly otevřeny estetickému vymezení nového média. Dále se zaměříme na hojně diskutovaný vztah televizní estetiky k jiným uměleckým disciplínám – v kapitole „Televizní drama a divadlo“ zohledníme reflexi výchozího tvaru televizních dramatických útvarů a budeme hledat odpověď na otázku, zda již od počátků

²¹ V *archeologii* jde o hledání společného podloží na základě komparací více diskursů, které zdánlivě nemají mnoho společného.

bylo přítomno úsilí jej překonat, či naopak vazby na divadelní estetiku podléhaly šířeji sdílené legitimizaci. Kapitola „Televizní drama a film“ se týká především diskuzí, které probíhaly především na přelomu 50. a 60. Let a odrážely poměrně silný vliv tzv. „filmového komplexu“ na diskurs o televizním dramatu a způsoby, jak se s ním vyrovnával v zájmu pokračujícího hledání televizní specifičnosti. Zajímavým rozměrem této diskuze bylo i rozčlenění oblasti televizní dramatické tvorby, které souviselo s podporou fenoménu televizního filmu jako výrazně syntetické, leč v mnoha ohledech silně svébytné formy.

V části nazvané „Nezávislé vymezení specifičnosti televizního dramatu“ se zaměříme na různé dobové přístupy k televiznímu dramatu jako k esteticky svébytnému tvaru, k jehož vymezování nebylo již potřeba pozadí jiného souboru výrazových prostředků. Výsledná typologie ideálních podob televizních dramatických forem bude vypovídat především o dobovém hledání nových přístupů k estetické emancipaci, jež by překonaly zavádějící důraz na formální prostředky a lépe zohlednily obecnější podstatu televize jako specifické formy komunikace.

Poslední analytická kapitola nese název „Televizní drama mezi realismem a stylizací“; v ní budeme především sledovat, jak se projevovalo lokálně svébytné narušení dosud uplatňované emancipační linie. Nezávislý estetický vývoj televizního dramatu v průběhu šedesátých let několikrát narušily direktivní zásahy ze strany politické moci. Jejich nepřímým důsledkem byl mimo jiné odklon od estetiky realismu k více stylizovaným formám. Naším cílem bude stopovat vliv institucionálních intervencí z pohledu (či v pohledu) esteticky zaměřené reflexe a vyhodnotit konkrétní interakce mezi odborným diskursem a systémy vně vytyčeného diskursivního pole.

Závěr práce bude dvojí: nejprve přistoupíme k syntéze dominantních kritérií a tendencí, jež nám poskytla provedená analýza a pokusíme se dospět k základní poetice československého televizního dramatu 60. let (jež je pro nás onou foucaultovskou jednotou a společnou základnou výpovědi, k níž jím navržená analýza směřuje). Tím dodáme našemu bádání přesah otevírající další výzkum. Nakonec obecnějšímu náhledu podrobíme i prozkoumané diskursivní pole, abychom mohli nalézt odpovědi na předem položené otázky a na základě získaných poznatků potvrdili či vyvrátili naše hypotézy.

2.2 Výzkumné hypotézy a otázky

Jak bylo naznačeno výše, náš metodický přístup stojí na několika předpokladech, které slouží jako nutné orientační linie a rozhodně je neuzavíráme před potenciální revizí.

Za prvé předpokládáme, že se dobovými teoretiky uplatňovaná emancipační linie zcela nekryje se směřováním diskursu o televizním dramatu a že puristický vztah k televizním estetickým prostředkům není jedinou dynamikou, která reflexi posouvala. Z toho vyplývá další hypotéza, že vnější hlasy vymykající se užšímu rámci odborného diskursu vychylovaly zpočátku zřetelnou lineární vývojovou linii a měly vliv i na samotná kritéria dobových výpovědí o televizní dramatice. Předpokladem tedy je, že mezi vývojem v oblasti praktické tvorby a vývojem v její reflexi existovaly i bezprostřední vztahy, tedy že odborný diskurs určitým způsobem odrážel estetické následky vnějších zásahů do probíhajícího hledání svébytného tvaru.

Druhou základní hypotézou konstatujeme, že je možné přesáhnout členitý povrch diskursu a dospět v jeho podložní vrstvě k souboru pravidel, který nazýváme „dobovou poetikou televizního dramatu“ (zvolený pojem se ovšem v našem pojetí vzdaluje rétorice kategorických požadavků vlastní nejtradičnějším poetikám, jelikož do něj vstupují jak explicitní postoje, tak implicitnější a na první pohled nezřetelné názorové spoje). Předpokládáme tedy, že existují společná kritéria a že v rámci značně otevřené diskuze docházelo k částečnému konsenzu, v němž se uplatňovaly nejen postoje vlastní odborné reflexi, ale i hlasy z institucionálního zázemí, případně usměrňující vnější hlasy.

Konkrétní aplikací těchto hypotéz na zkoumaný materiál vyvstává řada otázek, které nám pomohou vést pozornost při pohybu v makrostruktuře diskursu, zvláště co se týče důležitých průsečíků, na nichž se nejlépe osvětlují vztahy mezi jeho jednotlivými složkami. Do jaké míry byly kritéria kritiky či argumenty v rámci odborné reflexe svázány s konkrétními tvůrčími počiny a tendencemi uvnitř televizní instituce (proměnami požadavků dramaturgů, z jejichž řad vzešlo hned několik televizních kritiků)? Bral je diskurs v potaz či se k nim vztahoval pouze jednosměrně skrze apriorní vzory? A jaké místo mezi těmito vzory zaujímaly zahraniční inspirace? Byla Československá televizní reflexe spíše uzavřeným prostorem či v jejím rámci probíhala i výměna zahraničních zkušeností? Pokud ano, vztahovali se k ní aktéři sledovaného diskursu nekriticky či k ní naopak přistupovali sebevědomě? Mohla na tomto pozadí vůbec krystalizovat představa svébytného českého přínosu v oblasti televizního dramatu? Důležitým průsečíkem je i vztah mezi teoretickým diskursem a televizní kritikou. Uplatňovaly se v kritických textech spíše subjektivní postoje, či se snažily být teoreticky podložené a vstupovat do širší diskuze? A podléhaly pouze pasivnímu postoji k institucionálním požadavkům z hlediska očekávaného společensky pragmatického přístupu k estetickým otázkám?

Tyto strategicky položené otázky nám umožní projít různými zákoutími komplexního a vnějšímu kontextu otevřeného prostoru, přičemž snaha nalézt uspokojivé odpovědi na základě konkrétních průniků mezi jednotlivými subdiskursy bude hlavní dynamikou analytické části textu.

3. Základní orientační osy pro diskursivní analýzu

Ještě než přistoupíme k samotné analýze, bude vhodné si předem zjednodušit pohyb v různorodém diskursivním poli tím, že si stanovíme několik orientačních os. Nejprve se zaměříme na proměny objektu diskursu, tedy na samotné vývojové tendence televizního dramatu v prvních dvou dekáдах činnosti Československé televize. Z jejich uspořádání do přehledného historického narativu využijeme v analýze především chronologický rozvrh vnějších podnětů, které formovaly výpovědi sledovaného diskursu. Takto načrtnutá vývojová struktura dobových okolností nám rovněž pomůže určit vhodné tematické rozvržení následujících kapitol.

V další podkapitole následně určíme topografii diskursivního pole, to znamená, že uspořádáme do lineární posloupnosti nejobecnější vztahy mezi jednotlivými kategoriemi výpovědi (subdiskursy), jež se v diskursu uplatňují. V jednotlivých podkapitolách budeme těmito kategoriím věnovat samostatnou pozornost – zaměříme se konkrétně na podmínky jejich rozvoje i komunikace s ostatními subdiskursy a také na hlavní platformy a korpusy textů, jež jsou pro ně nejvíce charakteristické a jako výpovědi budou zároveň nejužitečnější pro analýzu celkového pole.

3.1 Objekt diskursu: televizní drama v 50. a 60. letech

Abychom mohli poskytnout následující analýze a diskursivnímu poli, v němž bude probíhat, základní orientační i pojmový rámec, bude vhodné nejprve přiblížit samotný objekt diskursu. Televizní drama jako estetický útvar procházelo v průběhu dvou dekad výraznými proměnami a právě na ně se v této kapitole zaměříme. Později nám poslouží jako základní orientační témata, skrze něž budeme k diskursu v zájmu jeho zpřehlednění přistupovat. Historické zasazení těchto změn nám poskytne i základní rámec pro to, abychom samotné složky diskursu mohli vnímat nikoli ve statické komparaci, ale jako vývojové formace s proměnlivými pravidly. Ačkoliv se i československé televizní drama především v šedesátých letech napojovalo svými sebereflexivními tendencemi na dobový dialog o televizní estetice, pro náš účel zůstává pouze objektem, nikoli součástí diskursu. Potřeba stylistické analýzy konkrétních děl by rozostřovala cíle zvolené metody diskursivní analýzy, které by navíc měly teprve umožnit komplexnější rozbor televizních inscenací. Přesto nebude analýzou reflexe v podobě umělecké tvorby zcela ignorována, neboť předpokládáme, že především televizní kritika její impulsy přijímala a vytvářela na nich vlastní kritéria a požadavky.

Náš stručný přehled vývoje televizního dramatu je vzhledem k nedostatečnému současnému zhodnocení tohoto tématu třeba vnímat jako orientační úvod. Poznatky týkající se nejranějšího období jsou vzhledem k absenci relevantních archivních materiálů z dramaturgických oddělení ČST vesměs kompilací prvních přehledových děl o historii televizního vysílání z 60. let a přes určité nedostatky v práci s prameny rovněž odrážejí dobový evoluční charakter uvažování o vývoji televizní inscenace. Jelikož ovšem jiný zdroj informací kromě bezprostředních dobových reakcí na aktuální dění v oblasti televizní dramatiky nemáme, bude jistě užitečné zkonfrontovat sdílený historický narativ počátků československého televizního dramatu s obrazem, který nám poskytnou texty televizních kritiků a odborníků bez časového odstupu. Co se týče proměn televizního dramatu v průběhu šedesátých let, navážeme na poznatky z našeho předchozího výzkumu politických vlivů na organizační a realizační základnu – literárně dramatické vysílání (LDV). Na základě výsledků bádání zformulujeme otázky, které budou pro nás v samotné analýze stěžejní a pomohou odhalit vztahy diskursu k institucím uplatňujícím mocenský vliv.

Televize se v prvních letech své československé existence chápala z hlediska estetické role jako „prostředek masového šíření kulturních statků“²², tedy jí byla přiznána role distributora vypůjčených hodnot, které byly vytvořeny v rámci jiných uměleckých odvětví. Už v zárodečném stádiu televizního vysílání jako veletržní atrakce nebylo nové médium předváděno pouze jako technická novinka schopná přímo přenášet okolní dění na obrazovku. Na výstavě Východní Čechy v červenci 1948 zachytila pro návštěvníky několik částí divadelní jednoaktovky v podání svazáckého uměleckého souboru. Podle dobového popisu, již tehdy kameramani pracovali spíše s detaily a polodetaily než se statickými celky, což bylo podmíněno i nedostatečnou kvalitou přenášeného obrazu. Následující rok byla na jarním vzorkovém veletrhu v Praze zinscenována scénka *U fotografa* napsaná Jindřichem Brichtou přímo pro televizní obrazovku.²³ Je tedy zřejmé, že již českoslovenští televizní průkopníci i přes své ryze technické zázemí přistupovali k televizi nejen jako ke zprostředkovateli kulturních obsahů, ale rovněž mu přisuzovali možnost vlastní původní tvorby.

²² Dr. Josef Kolář, *Premiéra československé televise*. Literární noviny 2, 1953, č. 19, s. 10.

²³ Martin Štoll, *I. 5. 1953 – zahájení televizního vysílání: zrození televizního národa*. Praha: Havran 2011, s. 102–103. Dobový popis Štoll převzal z publikace: Otakar Brůna, *Od brigády ke kulturnímu družstvu*. Vysoké Mýto: Jednotný svaz českých zemědělců, okresní vedení SČM, Okresní osvětová rada 1948, s. 29, 63.

Přesuneme-li se o několik let k prvnímu dni vysílání, tedy do prvního máje roku 1953, neujde naší pozornosti, že nastupující médium nepodřídilo svoji první širokou veřejnou prezentaci kritériu přísné časovosti. Nehodlalo se představit jako jedinečný zprostředkovatel pomíjivého okamžiku, ale do svého repertoáru takřka okamžitě přijalo i z hlediska časového plynutí přetrvávající odkaz klasiků. Za tímto rozhodnutím nemusela stát skutečnost, že televizi byla u nás od počátku přiznávána role významného kulturního činitele.²⁴ Omezené technické vybavení ještě neumožňovalo bezprostřední přenos událostí mimo studio a účinek aktuální přítomnosti suploval sestřih filmových týdeníků a reportáž z prvomájových oslav, která byla v ten samý den natočena a střihově zpracována.²⁵ Proto jedinou možností jak s věrností novému médiu dokázat jeho esenciální schopnost přímého zprostředkování určité situace, bylo vytvořit zaznamenáníhodnou událost přímo ve studiu, před statickými kamerami.

K tomuto řešení ovšem organizátoři vysílání přistoupili až v den zahájení, poté, co došlo k poruše jednoho ze dvou filmových snímačů. Mezi zakládáním filmů by tak vznikly několikaminutové přestávky, které bylo nutné vyplnit. I když se pravděpodobně nakonec podařilo závadu odstranit, pracovníci televize zůstali u nápadu využít živé herecké akce přenášené přímo ze studia. Výkon osloveného Františka Filipovského kamera snímala v jeho celistvosti, zatímco on sám svým jednáním před statickou kamerou teprve vytvářel průsečík mezi pomíjivým a trvalým (či lépe tím, co bylo v dané době považováno za trvalou hodnotu). Filipovský si pro své vystoupení zvolil monolog Harpagona z Moliérova *Lakomce*, který před kamerou předvedl bez kostýmu a navíc četbou z knihy Jaroslava Průchy *Hrdinové okamžiku*.²⁶ Vznikl tím několikanásobný odstup: divák si od plnohodnotného výkonu divadelního rodu musel odečíst splynutí herce s postavou (Filipovský seděl za stolem ve svém civilním oblečení) i osobité herecké uchopení ztvárňované postavy. Ta vznikala v hlasovém zprostředkování literárního textu, který vlastně medioval divadelní zkoušku již zemřelého herce Jindřicha Mošny.

I když může tato prezentace kulturní úlohy televize vypadat na první pohled anachronicky, až primitivně, je docela zajímavé se zamyslet nad tím, proč před kamerou

²⁴ Například v propagačním materiálu VÚRT z roku 1952 bylo celé médium televize vymezováno na základě dominantních dobových kulturních institucí: „Stavíme divadlo, ve kterém není jeviště od hlediště odděleno pouze oponou a orchestrem, divadlo, do kterého divák nemusí chodit, a přece je divákem, divadlo, které vlastně ani není divadlem, ani biografem, ani rozhlasem, a přece spojuje tyto tři moderní kulturní prostředky - budujeme československou televizi“. Propagační leták VÚRT, listopad 1952. *Illuminace* 17, 2005, č. 4, s. 103.

²⁵ Martin Štoll, *I. 5. 1953 – zahájení televizního vysílání: zrození televizního národa*. Praha: Havran 2011, s. 124–125.

²⁶ Tamtéž, s. 126.

Filipovský nepředvedl rovnou nějakou ze svých aktuálních rolí, či neimprovizoval. Samozřejmě, když po urgentním telefonátu ve spěchu popadl Průchovu knihu, nezamýšlel se asi nad specifickým charakterem televize v kontextu ostatních médií či uměleckých druhů. Přesto právě tímto činem ten den televizi prokázal víc než službu nečekaného záskoku za stávkující techniku. Podařilo se mu poměrně čistě vystihnout hned dva nejzákladnější znaky televize, jež byly v době jejího nástupu vyzdvihovány: její bezprostřední vztah k přítomnému okamžiku a možnost nemanipulovaného zprostředkování právě probíhajícího děje. Tato specifika by pouhým přenesením divadelních konvencí před kameru zůstala zastíněna znaky danému médiu nevlastními.

Když půjdeme v úvaze o tomto okamžiku ještě dále, můžeme dospět ke zjištění, že nejzazší počátek specifické role televize v našem lokálním kontextu skutečně tkvěl nikoli v reportážně-zpravodajské rovině, nýbrž v uměle vytvořené předkamerové situaci přímo související s uměleckou osvětou. Divadlo tak zásadně určilo první setkání s možnostmi televizního vysílání v Československu. Následně však jevištní postupy zahájily několikaletou nadvládu nad estetickými a dramaturgickými volbami televizní tvorby. Raný umělecký program Československé televize se ve skutečnosti stal pro divadlo takřka okamžitě využitou možností, jak snadno rozšířit své působíště a překonat některá omezení tradičního dramatického umění, například odstup mezi divákem a hereckým výkonem. Televizní dramaturgie byla až do druhé poloviny padesátých let zcela poplatná divadelní praxi a byli to právě pracovníci z divadelní sféry, kteří zakládali literárně dramatickou redakci. V prvních letech však jejich role byla téměř výhradně zprostředkovatelská. Televizní „repertoár“ zcela závisel na aktuální nabídce pražských a později i oblastních scén. Za první rok televizního vysílání bylo odvysíláno celkem 17 televizních inscenací, z toho 16 mělo původ v repertoáru pražských divadel. Televize disponovala v této době jediným režisérem pro dramatickou tvorbu – Antonínem Dvořákem z Kladenského divadla, ostatní režiséry si najímala právě z pražských divadel, výjimečně z Československého státního filmu.²⁷

Než v roce 1955 umožnil přenosový vůz živá vysílání inscenací přímo z divadelních sálů, dramatická tvorba Československé televize se omezovala až na několik pokusů s televizním filmem na tzv. převzatá představení. To znamená, že byly vytipovány nejvýznamnější inscenace pražských divadel a ty se přenesly s úpravami nanejvýše technického rázu do prostoru televizního studia. Především musel být text zkrácen, nově

²⁷ Valter Feldstein, *Televize včera, dnes a zítra*. Praha: Orbis 1964, s. 141.

navržená dekorace se podřídila ploše studia a černobílému snímání, jednotlivé výstupy bylo třeba upravit pro potřeby televizních kamer. Rozhodně se nejednalo o tvůrčí uchopení a rozvíjení původního jevištního tvaru.²⁸ Tato představení byla odehrána živě, tedy snímáný obraz a zvuk šel přes několik kontrolních výstupů přímo do éteru. Tato praxe přetrvávala do roku 1958, kdy ČST získala vybavení pro telerecordingový záznam na filmový pás,²⁹ jenž však byl v prvních letech užíván pouze výběrově pro vytipované inscenace.

Nelze ale říci, že by přímé přenosy znamenaly zdokonalení snahy přinést úspěšná divadelní díla v té době již desetitisícům divákům ve městech i na venkově. Přenosy ve své době vzbuzovaly nadšení ze simultánního prožívání neopakovatelných zážitků, které bylo považováno za bytostně vlastní televiznímu médiu. Naopak přehrání inscenace v televizním studiu přinášelo nemalé realizační obtíže. Přesto se v následujících letech nesměřovalo k potlačování počtu převzatých představení. Naopak se právě ona stávala místem, kde televizní specifika začala potlačovat jevištní prvky aktivními příspěvky kameramanské práce bezprostředně propojené se stříhovými technikami³⁰ či využitím síly intimního působení herecké akce.

Zárodky specifického působení televizní estetiky tak spočívaly v jejím režijním uchopení, jež předcházelo dosud neexistující autorskou základnu a dá se říci „za pochodu“ si osvojovalo televizní efekty. Tuto linii, která velmi záhy převládla nad rolí televize „ve službách divadla“, můžeme přisoudit silnému nástupu stálých televizních režisérů v roce 1954, především Evy Sadkové, Jiřího Bělky a Antonína Moskalyka.³¹ Vesměš šlo o čerstvé absolventy DAMU, kteří ovšem byli formováni praxí právě v podmínkách televizního studia. Tedy v místě, jež bylo vzhledem ke svému zvláštnímu technickému zázemí a specificky omezeným možnostem vyjádření přímo stvořené k experimentování bez poplatnosti postupům vlastním divadelnímu jevišti.

V druhé polovině padesátých let ovšem posunem procházela i oblast dramaturgie, která se velmi rychle aktivizovala. Postupně převládla forma „původní televizní

²⁸ Milan Tomsa, *Zázraky televize*. Praha: Práce, 1959, s. 68.

²⁹ Telerecording spočíval v jednoduchém propojení televizní obrazovky s před ní nainstalovanou filmovou kamerou, která snímala televizní obraz. S výsledným záznamem bylo možné manipulovat ve střížně, ale vyznačoval se nízkou obrazovou kvalitou. Od jeho užívání bylo upuštěno roku 1967, kdy byla televizní studia Praha a Bratislava vybavena magnetickými záznamovými zařízeními.

³⁰ Při živě vysílaných hrách bylo vzhledem k absenci jakékoliv postprodukce nutné pracovat s více kamerami rozestavěnými ve studiu. Jejich záběry byla probíhající akce přenášena simultánně na monitory, z nichž vhodné pohledy vybíral a kombinoval televizní stříhač. Toto tzv. sekvenční snímání ovšem mělo daleko k improvizovanosti, naopak bylo podloženo podrobně připraveným technickým scénářem včetně pevného rozzáběrování. Jan Kučera, *Setkání s televizí*. Praha: Orbis 1964, s. 152, 161–163.

³¹ Valter Feldstein, *Televize včera, dnes a zítra*. Praha: Orbis 1964, s. 141.

inscenace“, v níž se ztrácela závislost na vnějším divadelním repertoáru. Jako příčina se uvádí vzrůstající napětí mezi televizí a divadelními institucemi, u nichž rychle vzrůstající počet koncesionářů proměnil pohled na prostředkující roli televizní obrazovky. Vítanou možností propagace vystřídaly obavy z konkurenčního přebírání potenciálního publika, a proto od roku 1957 divadla přenosy vlastních inscenací povolovala jen zřídka a přejatá představení musela respektovat roční lhůtu od jejich prvního uvedení na jevišti.³² Dramaturgové LDV v hledání nových možností, jak dostat stále větším časovým požadavkům uměleckého programu ČST, tak museli o to více spoléhat na vlastní soběstačnost a upevňovat vlastní tvůrčí kádr. Rychlý rozvoj původní televizní inscenace se tak stal z realizačního hlediska nevyhnutelným krokem. Přesto nadále zůstávala poplatná divadelnímu úzu, neboť ona původnost spočívala spíše v samostatné volbě předlohy, nejčastěji děl klasických českých a světových dramatiků, s nimiž se nadále pracovalo tradičním divadelním způsobem: probíhal totožný systém hereckých zkoušek (obvykle jich bylo pět až šest) a vzhledem k přetrvávající nutnosti setrvat kvůli živému vysílání v interiéru nebylo možné popřít tradiční pojetí jevištní inscenace.³³

Zajímavý je v tomto ohledu popis nedochované inscenace *Kníže Bruncvík* podle scénáře Františka Pavlíčka, kterým Pavel Hajný dokazuje tuto setrvačnou závislost na estetických konvencích jiného uměleckého druhu: postavy například dlouze tlumočily události, které nebylo možné zobrazit, byl užit rozsáhlý monolog mimo obraz, scény od sebe oddělovaly předěly, které připomínaly pád opony, mezi ně se vkládaly krátké filmové dotáčky doprovázené pouze hudbou a dokonce jedna devítiminutová přestávka. I v televizi totiž platila představa, že delší hry je třeba dělit do dvou částí, aby se udržela diváková pozornost.³⁴ Na druhou stranu rostoucí vnímavost dramaturgie vůči dílům více či méně vhodným k televizní adaptaci a sklon nově nastoupivších režisérů k překladům díky jejich rostoucí obeznámenosti s televizním jazykem dodávala slovu „původní“ stále větší váhu.

Jiří Bělka a Eva Sadková nicméně častěji využívali možnosti výraznějšího autorského vyjádření tím, že se uchýlovali k formě „televizní dramatizace“. Větší tvůrčí svobodu bez přímé závislosti na diktátu divadelních konvencí sliboval převod zatím jen drobných literárních předloh do prostoru televizního studia. Oba režiséři tak již roku 1955 adaptovali pro televizi Čechovovu povídku *Slzy, které svět nevidí* a stejně jako mnozí pozdější domácí a zahraniční televizní kritici viděli v ruském klasikovi s nadsázkou řečeno

³² Lydie Petráňová, *Počátky Československé televize. Televizní tvorba 6*, 1968, č. 1, s. 29.

³³ Jarmila Cysařová, *16x život s televizí (Hovory za obrazovkou)*. Praha: FITES, 1998, s. 20–21.

³⁴ Pavel Hajný, *Pražská dramaturgie původní televizní hry 1955–60*. Diplomová práce obhájená na Katedře scénaristiky a dramaturgie FAMU r. 1966, s. 37–38.

vůbec prvního „televizního autora“.³⁵ Skuteční televizní autoři u nás v té době chyběli³⁶, ale i tento přístup realizátorů televizních děl může poukazovat na to, že jejich absence byla vnímána již v polovině padesátých let, tedy stále v době plné nadvlády divadelní dramaturgie. Nástupu kontinuální tvorby původní televizní hry v průběhu roku 1958 tak mohlo předcházet dlouhodobější pnutí, které se snad v našem textu podaří poodhalit. Každopádně nešlo o alternativu, s níž by se na počátku televizního vysílání nepočítalo. Stanovené úkoly pro zřizovaný útvar televizní dramatické tvorby již roku 1953 zavazují k přípravě nejen vysílání divadelních her, ale i původních televizních her, případně i uměleckých filmů (které se na rozdíl od původní dramatiky realizovaly již od následujícího roku).³⁷ V určitém ohledu již v prvních letech vysílání v Československé televizi výjimečně vznikaly dramatické útvary, které se dají označit za rané náznaky původní tvorby. Podle Pavla Hajného se jednalo o „převážně drobnější příběhy bližší spíše skeči nebo aktovce, takřka vždy výrazně zábavného charakteru, často realizované filmovým způsobem.“³⁸

Ve zmíněném roce 1958 pro televizi vzniklo pět³⁹ realizovaných scénářů a třemi z nich, malými komedii *Byt pod mrakem*, *Etuda pro kontrabas* a *Baron Kaplan*, se uvedl Jaroslav Dietl, jenž až do počátku následující dekády psal pro televizi jako jediný autor soustavně. Hlavním důvodem nedostatečného zájmu, jenž přetrvával i v následující dekádě, bylo především podfinancování televizní instituce, které bylo znatelné především na honorářích pro autory. Odměny za dílo ve filmu či v divadle byly až desetkrát vyšší a navíc zahrnovaly i podíl na zisku, což vzhledem k milionové obci televizních diváků kritici tohoto stavu vnímali jako jeden z mnoha československých televizních paradoxů. Proto scénáře potenciálně vhodné pro obrazovku byly přednostně nabízeny jinde a televize se musela v následujících letech opřít téměř výhradně o začínající literáty.⁴⁰

³⁵ Valter Feldstein, *Televize včera, dnes a zítra*. Praha: Orbis 1964, s. 141.

³⁶ Jedinou výjimkou jsou František Daniel a Zdeněk Poskalský, kteří již roku 1955 zrealizovali pro televizi satirickou komedii *Námluvy v lepší rodině aneb Černá kočka* parodující dobové agitky s diverzanty. Druh humoru a uchopení látky čerpalo z prvních pokusů divadélek malých forem (v podstatě se jednalo o převzatý žánr frašky se zpěvy) a opět se objevujících humoristických časopisů.

Pavel Hajný, *Pražská dramaturgie původní televizní hry 1955–60*. Diplomová práce obhájená na Katedře scénaristiky a dramaturgie FAMU r. 1966, s. 14.

³⁷ Valter Feldstein, *Televize včera, dnes a zítra*. Praha: Orbis 1964, s. 140.

³⁸ Pavel Hajný, *Pražská dramaturgie původní televizní hry 1955–60*. Diplomová práce obhájená na Katedře scénaristiky a dramaturgie FAMU r. 1966, s. 9. Podle Hajného tento typ tvorby následně převzala později osamostatněná Redakce humoru a lidové zábavy, tudíž neodpovídal představám o televizní dramatice, jež se naplňovaly v dramaturgii Literárně dramatického vysílání ČST.

³⁹ Tamtéž s. 6.

⁴⁰ Návrh zásad koncepce televizního programu [1963]. Spisový archiv ČT, VE1 136, i. č. 1156, s. 14.

Nejsilnější pozice dosáhla původní televizní hra na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy byla rovněž předmětem širokého zájmu, jenž přesahoval obsah kulturních periodik. Již rané hry Jaroslava Dietla z roku 1958 vykazovaly úsilí o hledání vhodného tvaru. Jednalo se o časově i prostorově sevřená díla, která pracovala buď se strohou situací a důrazem na introspekci hlavní postavy či jednoduché příběhy doplňovala o náhodně působící detaily všedního dějového prostředí.⁴¹ Původní televizní hra tak již na sklonku padesátých let vykazuje poměrně silné znaky estetické a dramaturgické sebereflexe, jejíž nejzazší bod v této dekádě představovala hra Vlastimila Vávry *Pravé Švýcarské* (1959)⁴² – rekonstrukce skutečného kriminálního případu, v níž dialogy nahrazuje věčný komentář s naučnou tendencí. Reportážní postupy, užití skryté kamery i na závěr přítomná postava televizního hlasatele, všechny tyto prvky se brzy zařadily do paradigmatu, z něhož celá šedesátá léta čerpaly ty televizní inscenace, které vědomě upevňovaly svůj estetický rámec. Specifické možnosti televizní hra nacházela paradoxně na hranici s publicistickým žánrem, v imitaci bezprostředního záznamu skutečnosti, jež se využívala i k mystifikačním účelům.⁴³

Jak uvidíme dále, velkou roli v dobových teoretických diskuzích o televizní hře hrál nový typ diváka před televizní obrazovkou. I televizní tvůrci si uvědomovali jiné požadavky domácího publika a od počátku šedesátých let se po několik let rozvíjí forma otevřené inscenace, která ponechává prostor pro divákovu aktivitu. Vlastních vstupů televizního publika do narativní struktury využívala především série detektivních her s otevřeným koncem či obdobně pojatý cyklus angažovaných rekonstrukcí skutečných případů *Rozsudek vyneste sami*, z jehož názvu je zřetelný způsob komunikace navázané s televizními diváky. Nás budou v dalších kapitolách zajímat konkrétní reakce, které tato inovativní díla vyvolala především na poli filmové kritiky, tedy budeme sledovat, do jaké míry daná tvůrčí linie spoluformovala obecněji uplatňované požadavky a obohacovala zmiňovanou dobovou poetiku televizního dramatu.

⁴¹ Podrobný popis nezaznamenaných živě odvysílaných her zpracoval na základě jejich technických scénářů Pavel Hajný – viz: *Pražská dramaturgie původní televizní hry 1955–60*. Diplomová práce obhájená na Katedře scénaristiky a dramaturgie FAMU r. 1966, s. 6.

⁴² Popis získán tamtéž.

⁴³ Sebereflexivní linii televizní hry pro ČST udržoval v šedesátých letech především Zdeněk Bláha, který propojoval formu inscenované investigativní reportáže s ironickou mystifikací ve dvojici her s prvky science-fiction: *Byla jednou jedna budoucnost: Podivná reportáž ze současnosti 1965* (1965) pracovala s prvky ankety i živě vysílané televizní diskuze a neohlášená inscenace *Případ Laroch* (1967) byla koncipována jako příloha Televizních novin a vystačila si s montáží dokumentárních záběrů a výpovědí. Viz: Jan Císař, Moudrost nesmyslu. *Filmové a televizní noviny* 3, 1967, č. 9, s. 2.

Obdobně krajní autenticitou se vyznačovala nedochovaná dramtizace Jaroslava Dietla *Těžká srdeční komplikace* (1967), obraz jednoho dne ze života kardiochirurga, který režisér František Filip realizoval v reálném prostředí a výstupy herců propojil s dokumentárními záznamy z operačních sálů a dalších nemocničních prostor. Viz: Eva Pleskotová, *Těžká srdeční komplikace*. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 11, s. 3.

Nesmíme však ztrácet ze zřetele, že tvůrčí reflexe představovala z hlediska kvantity pouze okrajovou pozici.⁴⁴ Vývoj dominantních dramaturgických trendů v šedesátých letech byl naopak značně nepříznivý vůči upevňování pozice televizního dramatu jako soběstačné umělecké formy. Přestože televize již na počátku šedesátých let mohla počítat se zvyšujícím se zájmem autorů (stálými spolupracovníky se v tomto období stali především Otto Zelenka a Drahoslav Makovička), další rozvoj původní televizní hry již v první polovině šedesátých let začal stagnovat. Problém spočíval nejenom v nedostatečných platebních podmínkách pro autory, pro něž nebyla tvorba výhradně pro obrazovku finančně únosná, ale rovněž v nastavení dramaturgické práce v Literárně dramatickém vysílání ČST. Vzhledem k potřebě naplnit program hned několika inscenacemi týdně se dá předpokládat, že nebylo z časových důvodů možné, aby samotní zaměstnanci redakce pracovali na původních látkách, i když mnozí z nich měli scenáristické zkušenosti. Jedním z ústředních bodů redakce se stal roku 1961 lektorát, v jehož rámci externí pracovníci vytvářeli posudky na nově vydávaná literární díla vhodná k televizní adaptaci a napomáhali tak vytvořit dostatečnou zásobu scénářů a žádoucí předstih v dramaturgické práci.⁴⁵

V šedesátých letech se tak jako nejučinnější projevila forma „televizní dramatizace“, jejíž vznik spočíval nejčastěji ve výběru a obratném propojení stěžejních scén literárního díla. Podstatné pro dramaturgy bylo osvojit si umění zkratky, aby mohl být v únosné stopáži převyprávěn děj celého románu. Toto zacházení s předlohou bylo vzdálené skutečné tvůrčí práci a spoléhalo více na praxi osvojitelnou zručnost, kvůli níž se pracovní činnost dramaturgů přibližovala obratné manufaktuře. Dramatizace byla nejjednodušším a nejspolehlivějším řešením, jak dostat vysokým nárokům televizního programu, a k nelibosti kritiky se z ní v šedesátých letech stal standard televizní dramatické tvorby. Přesto i u tohoto tvaru došlo v průběhu této dekády ke kvalitativnímu posunu a podkladem pro dramatizaci se čím dál častěji stávaly scénáře „na motivy“. V nich získal větší prostor autorský přístup k látce včetně snah adaptátora vytvořit plnohodnotnější televizní útvar.

⁴⁴ Zde je třeba připomenout, že náš pohled je zaměřen na literárně dramatickou tvorbu ČST. Stranou tak ponecháváme dramaturgii hudebního vysílání, jež naopak po celá šedesátá léta kontinuálně a cílevědomě směřovala k upevnění specifického žánru televizní opery či oratoria díky osobnostem Václava Kašíka a Petra Weigla. Vývoji hudební dramatiky v ČST se již dostatečně věnoval ve své studii Martin Ledvinka a vzhledem k výrazně odlišným estetickým pravidlům, jež byly navázány na tradiční hudební formy, tyto útvary nezahrnujeme mezi objekty zájmu sledovaného diskurzu.

⁴⁵ Ideový a tematický plán ČST na rok 1962. Spisový archiv ČT, VE1 142, s. 64.

Nadvláda dramatizací nad původními hrami se současnou tematikou ovšem byla ovlivněna i proměnlivým vztahem mocenských orgánů k tendencím televizní dramatiky poskytovat autentický obraz současnosti, jež dominovaly počátku šedesátých let – v období „televizního realismu“. Jádrem této krátké etapy československého televizního dramatu se stala série her mladých autorů, pro něž bylo příznačné hledat co nejbezprostřednější vyjádření úzkého životního horizontu, který je obklopoval. Někteří z nich přitom do svých her absorbovali i postupy vlastní publicistickým žánrům.⁴⁶ Společně se snahou mladých autorů přiblížit televizní dramatiku dobově uznávané roli média jako přímého zprostředkovatele skutečnosti vstupovala do inscenací i snaha uplatnit v nich vlastní zkušenost z pozorování blízkého okolí a upřímně odrážet osobní vztah k soudobému stavu společnosti. Je tedy příznačné, že realistické tendence televizního dramatu, které získaly volný prostor k rozvoji v letech 1960 a 1961, se po direktivním zásahu ÚV KSČ⁴⁷ nakrátko vrátily jako následek výrazného uvolnění v ideologické oblasti po XII. sjezdu KSČ v prosinci 1962. Již roku 1964 se však série zrealizovaných původních her s výrazně skeptickým vztahem k perspektivám celkového společenského systému dočkala v usnesení Ideologického oddělení ÚV KSČ paušálního odsouzení a vzhledem k zásahům Hlavní správy tiskového dohledu, ústředního cenzurního orgánu podléhajícího Ministerstvu vnitra, se k divákům dostal pouze její zlomek.⁴⁸ V LDV následně proběhla reorganizace na základě pracovních prověrek, jež ukončila komise pověřená vedením ČST v rozborové zprávě mj. konstatováním, že jednostranná orientace na původní televizní hru se neosvědčila a nemělo by se v ní dále pokračovat.⁴⁹

V tomto ohledu je zajímavé, že vedení ČST ve své zprávě pro vedení KSČ označilo za hlavního viníka nikoli dramaturgii, ale televizní kritiku, včetně stranického tisku.⁵⁰ Kritéria kritiků podle dokumentu přibližovala samotnou tvorbu „nesprávným“ tendencím

⁴⁶ Rozborům několika těchto děl z počátku 60. let se věnovala z dramaturgického hlediska ve své publikované diplomové práci Hana Slavíková. Viz: Hana Slavíková, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2007.

⁴⁷ Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ zakázalo roku 1961 odvysílat televizní inscenaci *Zítřka a pozítří* a ta byla na obrazovkách uvedena až o dva roky později. V srpnu roku 1962 pak usnesení sekretariátu ÚV KSČ kritizovalo celkovou činnost Literárně dramatického vysílání konkrétními odkazy na původní televizní hry mladých autorů. Zpráva o plnění usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize [24. 5. 1960]. NA, KSČ-ÚV-05/3, i. č. 11, i. č. 68, s. 5. a Usnesení 172. schůze sekretariátu ÚV KSČ ze dne 8. srpna 1962 k bodu: 3).

Zpráva o plnění usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize. NA, KSČ-ÚV-05/3, i. č. 11, i. č. 68.

⁴⁸ Vladislav Čejchan, Vyličení případu dramaturgie LDV z let 1963–1965 pro J. Pelikána [20. 4. 1968]. Spisový archiv ČT, RED 291, i. č. 2164.

⁴⁹ Souhrnná zpráva o činnosti rozborových komisí v programu ČT Praha. Spisový archiv ČT, VE1 174, i. č. 611, s. 3–4.

⁵⁰ Zpráva o stavu Československé televize. Spisový archiv ČT, VE1 154, i. č. 1343, s. 12.

na kulturní frontě, za jejíž úrovní televizní inscenace v zájmu již probíhající homogenizace masového publika většinou výrazně zaostávaly.⁵¹ Vedení televizní instituce tedy před stranickými orgány uznávalo bezprostřední sepětí kritické reflexe televizního dramatu s oblastí tvorby, což může být vodítkem k tomu, jak propojit diskurs televizní kritiky s interdiskurzivním polem mocenského aparátu. Vzhledem k tomu, že nás ovšem bude v této fázi zajímat pouze jednosměrný vztah televizní drama -> televizní kritika, nebude možné podat důkaz o oprávněnosti tvrzení ve zprávě, nanejvýš analýza diskursu umožní provést revizi dobově uplatňovaných kritérií. Nabízejí se otázky, zda vyvstával z požadavků kritiky pozitivní plán pro tvůrčí dramaturgii či na jakých přesazích do jiných kulturních oblastí tato komunikace mezi sférami reflexe a praxe probíhala.

Abychom však mohli lépe zasadit sledované diskursivní pole do sféry institucionálního vlivu, bude důležité zaměřit se i na reflexi následujícího vývoje po pronikavých cenzurních a organizačních zásazích. Ptát se, jak se televizní kritika vyrovnávala s konsolidací v dramaturgické praxi, která se vyznačovala silným ústupem tvůrčí a osobní iniciativy, autocenzurními sklony, příklonem k jistotám a nadčasovým hodnotám.⁵² Důsledkem byl i významný estetický obrat, který způsobil přesun dominantního zájmu z bezprostředního vyjádření společensky angažovaného postoje k formální preciznosti a symbolickému vyjádření. Přetrvávala v tomto tvůrčím ovzduší na poli reflexe předchozí kritéria a došlo v rámci tisku k názorovému štěpení, či dokonce k obdobné konsolidaci jako v dramaturgické praxi?

Tento stav televizního dramatu se vzhledem k pasivitě dramaturgie nepodařilo uspokojivě vyřešit ani po lednu 1968, kdy společně s cenzurním uvolněním a oživením televizní publicistiky televizní drama zůstalo stát až na několik výjimek mimo aktuální realitu. Posrpnové události jen upevnily metaforické způsoby vyjádření, k současnosti se tvůrci vztahovali skrze historické látky – zvláště oblíbenou se stala doba pobělohorská. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se nicméně objevilo několik her navazujících na tradici televizního realismu i pár experimentů, které originálním způsobem přejímaly postupy opět zapovězených publicistických pořadů (*Malá anketa*)⁵³ či se sebereflexivně

⁵¹ Dušan Havlíček, *Televize diváci kritika*. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 44, s. 1, 3, 7.

⁵² Všechny tyto charakteristiky televizní dramatické tvorby po výměně vedení v redakci v prosinci roku 1964 a dosazení dvou náměstků pro ideově programové otázky ústředním výborem strany (z nichž Jiří Plachý měl pod kontrolou celý umělecký program) shrnuje diskuze televizních dramaturgů a režisérů, jež proběhla v květnu roku 1967 na půdě FITESu. Viz: Nad poslední dramatickou tvorbou. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců FITES* 2, 1967, č. 4–5 (26. 5. 1967), s. 3–15.

⁵³ Tato inscenace vznikla na půdě bratislavské LDV jako adaptace původní rozhlasové hry. Dramatik Peter Karvaš a režisér Peter Solan v ní navázali na předchozí Bláhovy mystifikace a případ matky, která zabila své

vztahovaly k samotnému médiu (*Vražda krále*)⁵⁴. V době jejich premiéry již ovšem probíhala obměna pracovníků LDV v zájmu přísných kádrových směrnic a ta měla za následek dočasnou či úplnou ztrátu mnoha zavedených autorů jako byli Jaroslav Dietl, Jindřiška Smetanová či Oldřich Daněk.

Několik let trvalo, než se televizi podařilo vytvořit si nový okruh scenáristických spolupracovníků, i v té době se však musela spokojit především se začínajícími spisovateli a čerstvými absolventy. Původní televizní hra se tak na počátku sedmdesátých let stala velmi okrajovým typem dramatické tvorby a konsolidovaná dramaturgie se v mezidobí autorského nezájmu zaměřila na esteticky nevýbojně adaptace literární klasiky a divadelních her, které se mnohdy vracely ke studiovému pojetí s jevištními prvky. Ideálem dramaturgie ovšem bylo získat látky ze současnosti, které ale redukovala na „[...] společensky závažné sdělení, pobídku, výzvu, informaci, i když zprostředkovanou specifickými uměleckými postupy.“⁵⁵ Závazné zásady pro uměleckou tvorbu ČST, které byly vydány na Sekretariátu ÚV KSČ, daly jasně najevo novou pozici dramatické tvorby, v níž estetická stránka byla zřetelně upozaděna: televizní hra měla za úkol emotivně formovat vědomí socialistického občana tak, aby sám iniciativně vyhledával zpravodajské relace a mohl snadno vstřebávat politické informace.⁵⁶ Plně prosadit se tuto služebnou roli dramatické tvorby podařilo až v polovině sedmdesátých let, ovšem oproti šedesátým letům nové formy původní hry ze současnosti nesuplovaly nedostatkovou publicistiku⁵⁷, naopak fungovaly jako aktivizační doplněk hlavní role televize jako spolehlivého zprostředkovatele stranické a vládní politiky.

Navázání televizního dramatu na ideové tematické plány vzdálilo tento typ televizního pořadu jeho tvůrčí podstatě a zcela jej odpoutalo od estetických poznatků dosažených v minulé dekádě. Myšlenka a téma se jak v dramaturgii, tak v kritické reflexi

postižené dítě, pojali jako blok reportáží a rozhovorů, který vrcholí inscenovanou „živou“ diskuzí v televizním studiu.

⁵⁴ Trezorová a skartovaná inscenace scenáristy Oldřicha Daňka a režisérky Anny Procházkové pracovala s prvky televizní sebereflexe mírně odlišným způsobem. Místo toho, aby svoji formální komplexnost skrývala imitací autentické situace, na ni upozorňovala tím, že byla pojata jako reportáž středověké televize.

⁵⁵ Ideově tematický a dramaturgický plán dramatického vysílání I. a II. programu na rok 1973. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1208, s. 1.

⁵⁶ Rozbor umělecké tvorby Čs. televize v roce 1972. Spisový archiv ČT, RED 332, i. č. 2483, s. 7.

⁵⁷ Rychle vymizely i dosavadní výjimky, které se snažily k novým požadavkům a tématům přistupovat s vědomím televizní specifik, například prostřednictvím reportážních postupů. Bývalý šéfredaktor LDV Roman Hlaváč, kterému se podařilo v posrpnovém období dosáhnout aktivnější dramaturgie, napsal dvě hry postavené na reportážních postupech: *Rozhovor* (1973), který byl postaven na zpovědích psychicky narušených vojáků z Vietnamu reportérovi a inscenaci *Svědkové obžaloby* (1975), v níž Hlaváč vytvořil fiktivní „budoucí“ proces s generálem Pinochetem. Několikrát se objevila i forma rekonstrukcí skutečných událostí, zvláště v bratislavské sérii inscenací (1972/73) oživujících významné historické konference státníků.

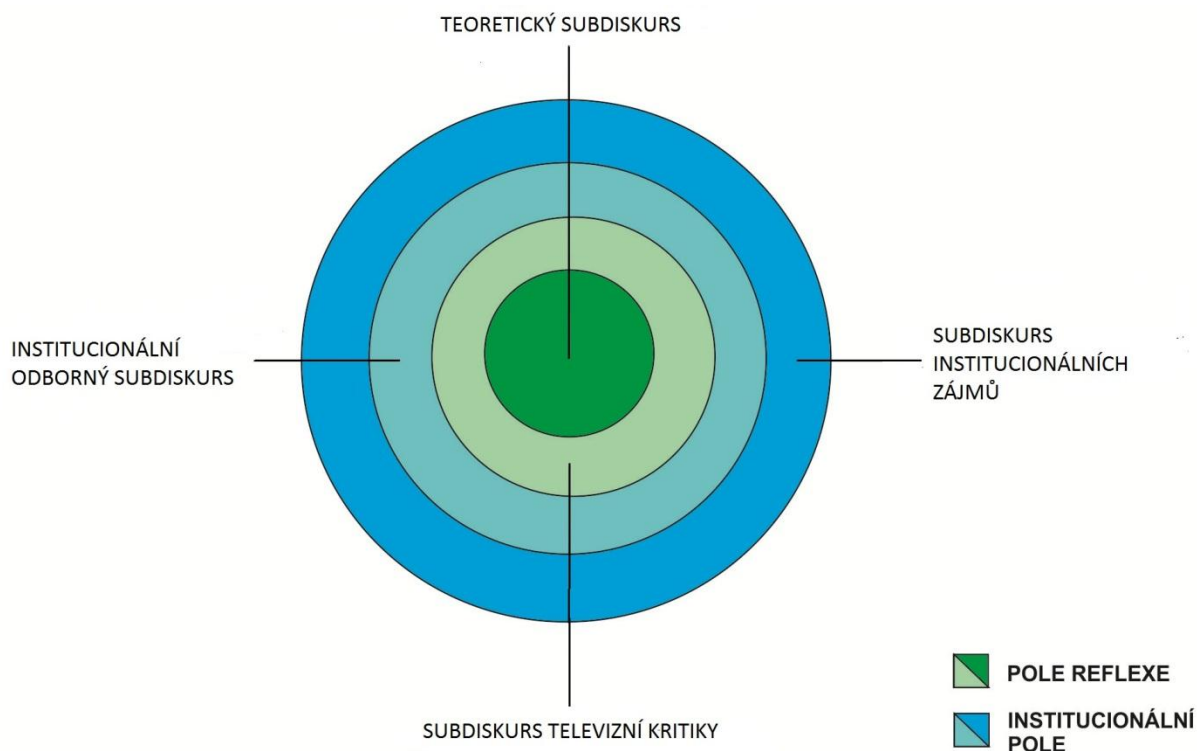
staly jedinými směrodatnými body a dlouhodobě platná kritéria pro posuzování televizní tvorby rovněž ztratila svá opodstatnění. Převládl jediný typ televizního vyjádření: přímočaré inscenace přehledných modelových situací. Televizní drama se stalo synonymem spolehlivého nástroje, který co nejsrozumitelněji předával poselství a zároveň zajišťoval jejich vstřícné a neproblematické přijímání. Svou formou plně odpovídalo stupni vnímání, jenž byl nastaven na nejnižší společný jmenovatel masového publika. Vstupujeme tak do zcela odlišných konstelací, které učinily z televizní dramatické tvorby 50. a 60. let a její reflexe časově uzavřený systém s vlastními pravidly, která již nebyla s další změnou režimu zpětně nastolena. Představovala svébytné a neopakovatelné diskursivní pole, k jehož základním zákonitostem se náš text bude snažit propracovat.

3.2 Topografie diskursivního pole

Před započítím samotné analýzy je nutné se předběžně zorientovat v diskursivním poli televizního dramatu, určit jaké konkrétní subdiskursy se v něm setkávají a jaké vstupující interdiskursivní systémy bude třeba brát v potaz. Tím určíme základní síť vztahů, které nám následně poslouží jako užitečná mřížka pro porovnávání izolovaných výpovědí a hledání jejich podpovrchových souvztažností.

Jak už bylo řečeno v metodologickém úvodu, cílem diskursivní analýzy není „geograficky“ zmapovat vzájemné vztahy a pozice jednotlivých subdiskursů, tedy vytvořit vyčerpávající plán komplexní sítě. Pojímáme-li obdobně jako Foucault diskurs jako formaci, zajímá nás více proces splétání této sítě, tedy to, jak na sebe výpovědi a jejich širší systémy vzájemně působí, a tím ovlivňují vyvíjející se podobu diskursu. Konečná podoba diskursivního pole je pro nás pouze vstupní branou, uspořádaným souborem výpovědí, za nimiž se skrývají na první pohled nezřetelné zákonitosti, analogie a pravidla utvářená v samotné interakci, jež má historický rozměr. Vytvořit povrchovou mapu diskursivního pole tak pro nás znamená nanejvýše první krok, po němž následuje ponor do daleko méně přehledného prostoru diskursivní formace, která se vzpírá přesné kategorizaci. Hranice níže stanovených souborů výpovědí je tak nutné v analýze překonat, aby bylo možné vést volně spojnice mezi společnými body jednotlivých subdiskursů. Tyto hranice však nelze zcela popřít, jelikož i nadále bude nutné zohledňovat původ daných výpovědí, tedy jejich příslušnost ke skupině výpovědí stejného rodu. Jen jako součást určité kategorie mohou výpovědi tvořit i součást celkové diskursivní formace. Nevznášejí se jako izolované názory ve vzduchoprázdnu, mimo jakékoliv vnější zákonitosti a vývojové tendence, bez nichž by pro analytický pohyb v diskursivním poli postrádaly

smysl. Proto je užitečné na chvíli setrvat na přehledném povrchu, v němž vládou pevná ohrazení a diskontinuity, díky nimž je možné určit každý z uplatňovaných systémů výpovědi jako uzavřenou (a tedy vymežitelnou) entitu.



Diskursivní pole si můžeme pro přehlednost představit jako soubor soustředných kruhů (viz obr.), které se postupně vzdalují od svého středobodu (jádra výpovědi) k periferii (hranici mezi diskursivním polem a interdiskursivními systémy). Jádru soukruží vnímáme jako diskursivně ústřední oblast, v níž probíhají základní teoretické diskuse o povaze televizního dramatu. Jedná se o pole působnosti ryze odborných textů vznikajících především na akademické půdě a bez jakékoliv závislosti na televizní instituci a jejích pragmatických potřebách. Čím více se texty vzdalují od úvah a analytických rozborů k rétorice „příruček“, v níž se poznatky předávají v podobě prosazovaných kritérií a pravidel, tím se vzdalují také od jádra k hranici *teoretického subdiskursu*. Následující kruh přisuzujeme v logické návaznosti televizní kritice, již jsou vlastní více či méně zřejmá kritéria užívaná k hodnocení děl. Zároveň je tento soubor výpovědí názorově do značné míry nezávislý na institucionální sféře, ale svou pozornost zaměřuje směrem ke konkrétní tvůrčí praxi a bere v potaz i televizní instituci jako takovou. Postoje televizní kritiky

mohou vyvstávat v dialogu se sférou „čisté“ teorie a rovněž se mohou formovat v implicitní či explicitní komunikaci s tvůrci televizního obsahu. *Subdiskurs televizní kritiky* je pro nás v tomto ohledu odstíněný: některé výpovědi mohou utvářet soubor, který se dotýká hranice sdílené s *teoretickým subdiskursem* (kritiky, které se vyjadřují obecněji k otázkám televizní specifičnosti a usilují o objektivnější kritéria hodnocení), jiné se uplatňují blízko hranice institucionální praxe (zde máme na mysli především výpovědi televizních kritiků, jejichž subjektivní názor byl naopak potlačován nutnými ohledy na redakční směrnice). Oba subdiskursy, které vzhledem k instituci zaujímaly vnější a víceméně nezávislou pozici můžeme zahrnout do společného *pole reflexe*.

Na dalším stupni již přecházíme na *institucionální pole*, tedy do oblasti bezprostředněji související s oficiálními požadavky dobové kulturní politiky a na ně navázaným pragmatismem. Zde má nejbližší středu systém výpovědí, který označujeme jako *institucionální odborný subdiskurs*. Do něj řadíme teoretické stati i praktičtější zaměřené publikace iniciované v rámci Československé televize a vydávané v její vlastní edici primárně pro vnitřní potřeby. Jak uvidíme v kapitole věnované tomuto subdiskursu, vzhledem k protichůdným tendencím ve výzkumném programu ČT ne všechny studie odpovídaly původním záměrům a svými závěry se vymykají utilitárnímu charakteru.

Náš pohyb po soukruží poté dospívá na samou vnější hranici diskursivního pole, na níž situujeme *subdiskurs institucionálních zájmů*. Spíše se jedná o místo styku a konfrontace s interdiskursivními systémy, mezi něž řadíme pragmaticky jednající vedení Československé televize a ÚV KSČ jako hlavního činitele kulturněpolitických zájmů. Analýza tedy bere v potaz i působení sociopolitického kontextu na proměny diskursivní formace. V něm se prosazoval rovněž opoziční vliv Československého filmového a televizního svazu (FITES) – oborové organizace, jež se záhy po svém vzniku stala vlivnou protisilou oficiálních politických tendencí. Jak již bylo řečeno v předchozím oddílu, vnímání televizní dramatiky ze strany stranických orgánů bylo ve sledovaném období poměrně nestálé a mělo dopad nejen tematický obsah inscenací, ale polemickým vztahem k otázce realismu ovlivňovalo i směr úvah o specifické televizní formě. Jak a zda vůbec tyto intervence proměnily pravidla formování diskursu a základní kritéria stanovených subdiskursů, bude jednou ze základních otázek analýzy, jejíž předmět právě tímto tázáním získá historicky proměnlivý charakter.

Vnímáme-li diskursivní pole jako sérii soustředných kruhů (subdiskursů), nelze brát z hlediska topografie tuto představu doslovně. To, že subdiskursy nemají uvnitř kruhu společné hranice, neznamená, že mezi nimi není možnost komunikačních spojení. Diskurs je

polem zcela propustným vazbám mezi jakýmkoliv jeho složkami. V podloží jej určuje homogenní základ, v němž se překonávají povrchové diskontinuity a hraniční čáry a vyvstávají spojnice a průsečíky. Přehledné systémy, do nichž spadá i naše pracovní kategorizace, odrážejí pouze nejobecnější vztahy mezi systémy, nikoliv daleko komplexnější vazby mezi samotnými výpověďmi dané jejich společnými zákonitostmi. Z hlediska foucaultovské analýzy se při vstupu do diskursivního pole ocitáme v prostoru, v němž každá výpověď může vstoupit do souvislosti s výpověďmi z jakéhokoliv jiného souboru a jen pečlivým zhodnocením stěžejních intertextuálních vztahů a jejich syntézou je možné dospět ke sdíleným aspektům – k samotnému základu diskursu.

3.2.1 Subdiskurs televizní kritiky

Československá televizní kritika se zformovala současně s nástupem prvních původních televizních her a rychle se stala pravidelnou součástí nejvýznamnějších titulů denního tisku a kulturních periodik.⁵⁸ Jiří Lederer, jeden z nejaktivnějších glosátorů dění na obrazovce, který věnoval pozornost i reflexi poslání a problémů této disciplíny, datoval ve svém bilančním článku vznik skutečné televizní kritiky do roku 1958.⁵⁹ Přesto se první ojedinělé pokusy reflektovat televizní program objevují v tisku již od roku 1954. Průkopnický byl v tomto ohledu brněnský časopis pro literaturu, umění a kritiku *Host do domu* a záhy jej následovaly *Literární noviny* a deníky *Lidová demokracie* a *Večerník Praha*.

Co v televizním vysílání první kritiky zaujalo? Jejich texty se věnovaly jak způsobům přenosu klasických divadelních her do prostoru televizního studia, tak divadelním přenosům. Nejstarší referáty o televizních pořadech přirozeně navázaly na divadelní recenze a televizní obrazovka byla v pohledu kritiky spíše přidanou hodnotou,

⁵⁸ Stálým okruhem televizních příspěvatelů ve sledovaném období disponovaly všechny hlavní noviny s celorepublikovým dosahem (*Rudé právo*, *Mladá fronta*, *Lidová demokracie*, *Svobodné slovo*, *Zemědělské noviny*, *Večerník Praha* a *Práce*). Z kulturních periodik se televizní kritika pravidelně (tzn. v každém vydání či ob vydání) objevovala na stránkách periodik *Kultura*, *Tvorba* (a na ně navazující *Kulturní tvorby*), *Literární noviny*, *Literární listy*, *Plamen*, *Divadelní noviny*, *Divadelní a filmové noviny*, *Filmové a televizní noviny*. Pro účel diskursivní analýzy byly shromážděny veškeré články zabývající se ve jmenovaných kulturních periodikách televizním dramatem i obecnějšími úvahami či glosami nad otázkou televizního umění. Recenze z denního tisku byly vzhledem k náročnosti rešerše ve vymezeném patnáctiletém období zohledněny pouze výběrově. S výjimkou kompletního vzorku textů z *Rudého práva*, do nějž přispívali přední představitelé televizní kritiky, jsou recenze v ostatních titulech denního tisku využity pouze u nejčastěji reflektovaných a diskutovaných televizních inscenací. V tomto případě byly ohlasy získány nikoli vlastní rešerší obtížně dostupných periodik, ale prostřednictvím pečlivě vedených svodů z tisku, které byly pořizovány dokumentačním oddělením Československé televize po celá šedesátá léta a jsou uloženy ve Spisovém archivu a knihovně ČT. K dohledání ostatních článků napomohly i elektronické bibliografické databáze Ústavu pro českou literaturu AV ČR.

⁵⁹ Jiří Lederer, Proč a jak kritizovat? (1. část). *Československá televize* 3, 1967, č. 34, s. 3.

jež neovlivňovala kritéria hodnocení jevištního provedení děl jako *Maryša*, *Vojnarka* či *Lucerna*.⁶⁰ Středobodem zájmu byly herecké výkony a osobitá pojetí postav přetrvávajících v kolektivní divácké zkušenosti.

Tyto kořeny televizní kritiky je možné doložit také vzpomínkou Jiřího Lederera, který se roku 1958 připojil k poměrně velké skupině dalších zájemců o emancipující se tvorbu nového televizního média. Ještě jako redaktor *Večerní Prahy* se šel podívat na amatérské divadelní představení zrovna přenášené na televizní obrazovku a napsal o něm, aniž měl možnost vidět výsledek v televizi. Příště se už ale rozhodl sledovat divadelní představení zprostředkovaně na obrazovce a o divadle (které rozhodně nebylo jeho preferovaným tématem) tímto způsobem psal stále častěji. Postupně jeho pozornost upoutaly další formy televizní dramatiky i pořady vznikající mimo umělecký program ČT.⁶¹

Po roce 1958 se televize v kritických rubrikách velmi rychle zařadila po bok tradičních uměleckých disciplín a již během roku 1960 dosáhla téměř shodného zastoupení. Podle televizního kritika Dušana Havlíčka byl právě tento rok přelomový a jako nejdůležitější impuls k jejímu soustavnému rozvoji vnímal přijetí usnesení ÚV KSČ O stavu a nových úkolech Československé televize a jejích vztazích k ostatním kulturním institucím v květnu r. 1960.⁶² Teprve po tomto oficiálním uznání televize za masový prostředek „politické a kulturní výchovy pracujících“ se ve stávajících i nových periodikách začaly zavádět pravidelné televizní rubriky. Pravděpodobně se jednalo o reakci vydavatelství na pokyny „shora“, jelikož potřeba rozvoje televizní kritiky a teorie byla tímto dokumentem ukládána.⁶³ Ústřední ředitel ČT Adolf Hradecký později vyčíslil, že za tento přelomový rok vzniklo celkem 170 televizních kritik, i když ve slovenském tisku sotva dosahovaly počtu deseti.⁶⁴

Rychlý nárůst poptávky i důvěry ze strany šéfredaktorů nejspíš nebyl vzhledem k jasně formulovanému podnětu spontánním uznáním nového média s dosud neujasněnou uměleckou pozicí. Zvláště když vezmeme v potaz Ledererovo upřímné přiznání, že ti, co

⁶⁰ Viz: *Maryša* bratří Mrštíků v televizi. *Lidová demokracie* 10, 1954, č. 257 (26. 10.), s. 1; b.a., *Jiráskova Lucerna* v televizi. *Lidová demokracie* 10, 1954, č. 113 (11. 5.), s. 3; lhr, Nedávné televizní představení *Vojnarka* Antonína Dvořáka. *Literární noviny* 3, 1954, č. 40, s. 4.

⁶¹ Jiří Lederer, Proč a jak kritizovat? (1. část). *Československá televize* 3 1967, č. 34, s. 3.

⁶² Dušan Havlíček, Společná věc televize a kritiky. *Tvorba* 5, 1961, č. 6, s. 130–131.

⁶³ Spisový archiv ČT, VE-1, ka 27, Usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech ČT a jejích vztazích k ostatním kulturním institucím, Praha 24. 5. 1960.

⁶⁴ Adolf Hradecký, Televize a její kritikové. *Rudé právo* 41, 1961, č. 36 (5. 2.), s. 2.

Před rokem 1960 se pravidelné týdenní televizní komentáře objevovaly pouze na stránkách *Rudého práva*. *Svobodné slovo* jako jediné přinášelo každodenní televizní komentáře v rubrice Včera na obrazovce, ty však byly rozsahově omezeny pouze na několik málo řádků.

této bílé oblasti začali věnovat soustavnou pozornost, nebyli ve svých soudech a znalostech kompetentnější než obyčejní diváci doma před obrazovkou.⁶⁵ Neexistovala literatura ani teorie, které by jim poskytly fundovaný náskok, autoři recenzí museli stavět jen na tom, co viděli stejně jako statisíce ostatních na obrazovce (nešlo-li o pracovníky ČT, kteří alespoň měli přehled o realizačních specifikách televize). Trvající zájem nicméně rychle umožnil kontinuální spolupráci tištěných periodik s jedním či více kritiky. Jen v ojedinělých případech působili televizní kritici v redakcích jako jejich kmenoví členové. Většinou se museli spokojit s pozicí spolupracovníků a věnovat se této činnosti pouze ve volném čase vedle stálého zaměstnání.⁶⁶

3.2.1.1 Souhrnný přístup v televizní kritice

Naplněním částečně direktivně vyvolané poptávky se nakonec podařilo vytvořit příhodné podmínky pro další rozvoj televizní reflexe a kolem patnácti televizních kritiků mělo v první polovině šedesátých let příležitost publikovat s týdenním až dvojtýdenním odstupem recenze či rozsáhlejší kritické referáty.⁶⁷ Kritici se rovněž účastnili diskusí o obecnějších otázkách umělecké kritiky a často nad rámec garantovaného prostoru přispívali i teoreticky zaměřenými články, někdy i několikastránkového rozsahu.

Pro televizní kritiku byl od počátku typický její kaleidoskopický charakter. Především denní tisk se vyznačoval praxí hodnotit v pravidelných referátech souhrnně uplynulý týden, víkend či skladebně pestrý televizní večer. Vyjadřoval se vedle jednotlivých pořadů i k programové skladbě a žánrové pestrosti vysílání. Představitelé televizní instituce kritikům vytýkali zkratkovitost a dílčí charakter publikovaných přehledů, v nichž se řadily postřehy k jednotlivým pořadům bez jakýchkoli přesahů a výchozí koncepce. Ta podle Jiřího Lederera měla být pro každého kritika individuální a podložená soudobými teoretickými diskuzemi.⁶⁸ I samotná periodika se v prvních letech zdráhala užívat pro články televizních kritiků pojem recenze – například v *Rudém právu* byly články uváděny jako televizní komentáře. Především v kulturních periodikách se zaváděl žánr tzv. televizního sloupku, který postrádal znaky typické pro recenzi či kritiku. Jen výjimečně směřoval k analytičtějšímu uchopení jediného pořadu a spíše sloužil jako sbírka postřehů a subjektivních úvah nad určitým časovým úsekem televizního programu.

⁶⁵ Jiří Lederer, Proč a jak kritizovat? (1. část). *Československá televize* 3, 1967, č. 34, s. 3.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Například v *Rudém právu* se v průběhu šedesátých let nové televizní počiny hodnotily s týdenním i častějším odstupem v samostatných recenzích konkrétních pořadů. Prostor k reflexi tak zde byl srovnatelný s hudební a filmovou kritikou.

⁶⁸ Tamtéž.

Kvůli nadvládě souhrnného přístupu hlavně v prvních letech zahrnovala pozornost kritiků většinu programových typů: běžně hodnotili televizní soutěže, zpravodajské relace, přímé přenosy významných událostí, zábavné estrády i filmy odvysílané premiérově na televizní obrazovce. V prvních letech šesté dekády se všestranný zájem kritiků začal vytrácet a objevoval se častěji v podobě krátké zmínky o zajímavém pořadu na závěr rozsáhlejšího referátu o dramatickém díle. Až okolo poloviny šedesátých let s nástupem tzv. „problémové“ televizní publicistiky⁶⁹ a publicistických pořadů s inscenačními prvky (hl. díla Karla Pecha) polevilo mezidobí formalisticky zaměřené televizní kritiky a ta se v době dramaturgické stagnace v ČT více otevírala nefikčním televizním žánrům s větším důrazem na společenská kritéria. Kritik Milan Schulz v tomto období dokonce hovořil o zániku televizní kritiky, která zůstala závislá na deníkových recenzích a sloupcích. V zajetí programotvorného stereotypu se jejím hlavním znakem stal „hluchý nicneříkající žargon“ a glosování pořadů ovládla rutina.⁷⁰

V samotné reflexi televizní dramatiky lze již od poloviny padesátých let zřetelně vnímat preference kritiků, kteří pouze ve výjimečných případech věnovali pozornost převzatým představením či dílům jevištního původu. Referovali výběrově o dramatizacích literárních děl a soustavně o každém novém počínu na poli autorské televizní hry. Jak ve výběru recenzovaných inscenací, tak v nadpisech článků se již na počátku pravidelného posuzování televizních obsahů projevovala citlivost kritiků vůči podnětům k rozvoji televizních výrazových prostředků. Svědčí o tom například nadpisy „Inscenace opravdu televizní“⁷¹ nebo „Televize hledá i nalézá“.⁷² Výběrová kritéria televizní kritiky v době počínající emancipace tvůrců od divadelních institucí byla zcela zřetelná: za pozornost stála jen taková díla, jimž se podařilo inovativním způsobem překonat či ozvláštnit divadelní výraz a jež mohla využít prostor pro možný autorský vklad.⁷³

V první polovině šedesátých let se díky většímu zájmu o jednotlivé pořady televizní recenze začaly rozsahem vyrovnávat plnohodnotným filmovým či literárním kritikám a

⁶⁹ Pojem „problémový“ užívaný jak kritiky, tak v hodnotících zprávách Československé televize pro ÚV KSČ, se nevztahoval k postoji mocenského aparátu k tématům publicistických pořadů. Odkazoval ke společensko-kritickému záměru tvůrců, kteří přistupovali otevřeně k určitému aktuálnímu problému a pokoušeli se reportážními postupy hledat jeho příčiny i řešení (nejčastěji se užívalo spojení „problémový pořad“, který se odlišoval od dobově převládajícího typu dobové publicistiky). V podstatě se jednalo o žánrový typ, jehož přístup ke společenské problematice se následně uplatnil i ve spojení „problémová inscenace“. Např. Dušan Havlíček, *Žádný strach před televizí? Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 11, s. 12.

⁷⁰ Milan Schulz, *V palbě kritiky. Literární noviny* 16, 1967, č. 33, s. 8.

⁷¹ Otto Zelenka, *V palbě kritiky. Inscenace opravdu televizní. Kultura* 1, 1957, č. 5, s. 5.

⁷² *Televize hledá i nalézá. Rudé právo* 39, 1959, č. 91 (3. 4.), s. 4.

⁷³ Konkrétní případy děl, kterým kritika věnovala hlavní pozornost, budou zmíněny v kapitole *Televizní drama a divadlo*.

jejich verdikty občas směřovaly i k obecnějším estetickým závěrům.⁷⁴ Kvalitativně nebyly příliš značné rozdíly mezi úrovní a rozsahem kritik publikovaných na stránkách denního tisku a kritik v kulturních periodících – zvláště když řada jejich autorů psala v tomto období pro obě platformy. Jedinou výjimku tvořil měsíčník pro literaturu, umění a život *Plamen*, v němž Jiří Lederer věnoval téměř v každém vydání televizní tvorbě i více než jednu stranu velkého formátu. Jeho texty publikované v tomto kulturně i společensky progresivním periodiku jsou nejvýraznějším příkladem sdíleného a vzájemně se obohacujícího kritického a teoretického přístupu k televizní tvorbě.

3.2.1.2 Osobní setkání s televizními kritiky

Jak ukázala předchozí podkapitola, televizní kritika přestala být na stránkách tisku od samého počátku šedesátých let okrajovým fenoménem a její přesah a diskuzní otevřenost ji dodávaly dynamiku. Odrážela v sobě náboj rychle se prosazujícího nového média, u něhož můžeme vnímat sklon k vědomé názorové progresivitě, a to nejen na estetickém poli, jak se posléze ukázalo. O poměrně vysokém dobovém statutu disciplíny svědčí i jména kritiků, kteří začali věnovat televizní obrazovce soustavnou pozornost.

Od sklonku padesátých let dominovaly časopisecké televizní reflexi především tři osobnosti, které svými zkušenostmi a všestrannými zájmy výrazně přesahovaly tuto úzce vymezenou oblast. Přesto se v době, kdy televize procházela zřejmou stabilizací a získala skutečný statut masového prostředku (na což stejně pohotově reagovaly ve zmiňovaném usnesená orgány ÚV KSČ), zaměřili s plným nasazením právě na otázky a problémy jejího tvůrčího rozvoje.

Trojici, která svou soustavnou a pronikavou reflexí udávala československé televizní kritice po celá šedesátá léta směr i rámec, tvořil Dušan Havlíček, Milan Schulz a již mnohokrát zmíněný Jiří Lederer.⁷⁵ Těmto osobnostem se podařilo dospět ke skutečným základům televizní kritiky, jež především dlouhodobým zájmem o důslednou dramaturgickou koncepci televizního dramatu i jasnou estetickou představou přesahovaly rámec jednorázového komentáře či glosy. Trojice kritiků dodala své disciplíně potřebnou váhu, v čemž hrála rozhodující vliv i fascinující komplexnost a celkový rádius jejich žurnalistické praxe. Vzhledem k vysokým ambicím na poli kulturní reflexe by bylo omezující vysvětlovat zájem této trojice jako pouhou touhu prozkoumávat novou půdu. Pozorným sledováním rozvíjejícího se média brzy přesáhla pole estetické kritiky i lokální

⁷⁴ Především se jednalo o recenze Jiřího Lederera, Dušana Havlíčka a Ladislava Smoljaka, jejichž pozici na hranici kritického a teoretického subdiskursu se věnujeme níže.

⁷⁵ Viz medailony autorů v příloze.

podněty, což nakonec vyústilo v aktivní politickou činnost s existenčními dopady v období posrpnové konsolidace. Okolnosti nakonec učinily z původních redaktorů kulturních rubrik politické komentátory, kteří působili v předních exilových periodikách. Jak bude rozvedeno dále, tato cesta nebyla nezávislá na jejich vlastním rozhodnutí věnovat se celé desetiletí reflexi nového a především masového média.

Kromě cesty k politické službě reformnímu hnutí uvnitř KSČ spojuje trojici kritiků také to, že právě díky nim televizní referáty na stránkách kulturních periodik i denního tisku neskončily po průkopnických snahách pouze u marginálního „sloupkaření“. Milan Schulz setrval na pozici neúnavného glosátora, jenž se silně osobním nábojem přistupoval skrze recenzované pořady k celkové koncepci programu. Její stagnaci vztahoval v bezprostřední sebereflexi k vlastnímu smyslu kritické práce, jež pro něj později představovala ustavičnou oběť bez zadostiučinění. Jiří Lederer a Dušan Havlíček rovněž byli schopni nahlížet ve svých textech televizní produkci kontextuálně. Přesahovali v nich izolované dojmy z jednotlivých děl či vysílacích dnů, ale na rozdíl od Schulze dospívali díky kontinuálnímu a všestrannému sledování vývoje nového sdělovacího prostředku k obecnějším poznatkům. Z jejich pravidelného hodnocení je tak možné rozpoznat teoretické stanovisko, které lze posléze konfrontovat s úvahami o televizním umění, jež se rozvíjely v edicích odborného diskursu. Podobný, i když ne tak silný, přesah poskytovala z televizních kritiků i Eva Pleskotová, která svým teoretickým zájmem⁷⁶ pozdvíhovala úroveň psaní o televizi v denním tisku (*Mladá Fronta* a od r. 1969 *Práce*), Věra Poppová působící v *Tvorbě* (1958–59), *Lidové demokracii* a po roce 1968 v *Mladé frontě* a Ladislav Smoljak (*Kultura* a *Kulturní tvorba* v l. 1960–67), jehož důsledný zájem o estetické otázky se brzy odklonil k oblasti opomíjených nefikčních televizních žánrů.

Druhou významnou skupinou televizních kritiků byli ti, kteří při psaní o televizi mohli uplatňovat zkušenost z televizní praxe. Mezi průkopníky disciplíny se tak řadili i čerství dramaturgové ČT a první televizní autoři, kteří si osvojovali možnosti nového média také reflexí děl ostatních tvůrců na stránkách tisku. Televizní a filmový scenárista Otto Zelenka již od roku 1957 pravidelně po tři roky publikoval televizní recenze na stránkách časopisu *Kultura*. Výraznější a dlouhodobější stopu zanechal dramaturg a scenárista Zdeněk Bláha, který v letech 1963 – 1969 patřil k hlavním přispěvatelům televizní rubriky *Rudého práva* s příležitostnými příspěvky do ostatních titulů. Příznačným protipólem kritické činnosti Zdeňka Bláhy byl reflexivní vztah k televiznímu dramatu

⁷⁶ Teoreticky se televizi věnovala v rozsáhlejších článcích v kulturním týdeníku *Kultura* (1960), v *Plameni*, *Filmu a Době*. V letech 1966–69 patřila ke stěžejním přispěvatelům *Filmových a televizních novin*.

v jeho televizní tvorbě, jak dokazují již zmíněné formálně experimentální a mystifikační hry *Byla jednou jedna budoucnost* (1965), *Případ Laroch* (1967) a *Přelíčení bez obžalovaného* (1969).

Zatímco u obou těchto kritiků se prolínala televizní praxe s filmovou teoretickou přípravou (absolvovali dramaturgii a scenáristiku na FAMU) a divadelní sférou (oba byli rovněž dramatiky a Zdeněk Bláha v padesátých letech dramaturgem na několika scénách), o soustavnou reflexi televizních her projevovali v šedesátých letech soustavný zájem i zavedení filmoví kritici jako Jiří Pittermann (*Rudé právo* v l. 1965–1969, *Filmové a televizní noviny* v l. 1966 – 1969)⁷⁷ a krátkodobě i Miloš Fiala (*Tvorba* v l. 1961–1962 a *Rudé právo* 1961–1962). Přesto se nejčastěji televizní kritika s menšími aspiracemi na hlubší reflexi a souhrnný přístup odštěpovala jako odnož divadelní kritiky. Již roku 1954 se vůbec prvními průkopníky televizní recenze (ale ne prvními televizními kritiky) stali Sergej Machonin v *Literárních novinách* a vůbec první tvůrce televizních inscenací Antonín Dvořák (toho času režisér Národního divadla v Praze) v *Lidové demokracii*.⁷⁸ Na stránky *Rudého práva* zavedl televizní komentáře o dva roky později konzervativní divadelní publicista a později stěžejní posrpnový konsolidátor činoherní kritiky Vladimír Procházka. Souběžně se televizi věnoval i na stránkách *Divadelních novin* a roku 1961 ještě několik měsíců v *Literárních novinách*. Alena Stránská během působení v redakční radě *Divadelních novin* dělila od roku 1958 až do jejich zániku svou pozornost mezi jeviště a obrazovku. Šéfredaktor tohoto periodika *Jan Císař*, jenž později změnil jeho titul na *Divadelní a filmové noviny*, sice dal po návratu k původnímu názvu a zaměření přednost akademické půdě DAMU, ale přitom se stal členem redakce odštěpených *Filmových a televizních novin* a věnoval se zde televizním sloupkům. Do této skupiny kritiků náleží i Karel Nešvera, jenž komentoval dění v divadle, televizi a rozhlasu z redakce *Svobodného slova*, v níž působil od roku 1956 po dobu pěti let.

3.2.1.3 Televizní kritika – věc veřejná

Přestože se obec televizních kritiků postupně rozrůstala o řadu jmen, kvalita a pronikavost reflexe se tím úměrně nezvyšovala. Rozmach „sloupkaření“ na úkor komplexnějších recenzí byl charakteristický pro období od poloviny šedesátých let, kdy sami kritici vnímali stav televizní reflexe jako neuspokojivý. Objevovaly se tedy snahy

⁷⁷ Důležitou Pittermanovu roli hlavního „mluvčího“ televizní kritiky ve vztahu k instituci ČT v druhé polovině 60. let přiblížíme dále.

⁷⁸ Viz: Sergej Machonin, *Pražská divadla přehlédla... Literární noviny* 3, 1954, č. 44, s. 4; Antonín Dvořák, *Maryša bratří Mrštíků v televizi. Lidová demokracie* 10, 1954, č. 257 (26. 10.), s. 1.

přehodnotit smysl televizní kritiky a její roli ve vztahu k tvůrcům i divákům. Nejvýraznější sebereflexi vlastní profese učinil roku 1967 v dvojdielném článku Jiří Lederer, který otevřel úvahy skeptickou otázkou: „Televize vysílala už několik let a asi by vysílala i bez existence televizní kritiky. Moskalyk by vytvořil Modlitbu pro Kateřinu Horowitzovou i bez kritiky. Proč tedy kritika nadále vzniká a je otišťována?“⁷⁹. Lederer si odpovídá, že zde platí to, co udržuje při životě uměleckou kritiku obecně, tedy jednostranný dialog s tvůrci a diváky: „Tvůrce se dozvídá, zda se mu podařilo přesvědčit o svém záměru, divák si ověřuje u někoho jiného, zda byl jeho názor a pocit správný.“⁸⁰ Tímto bylo údajně zajišťováno, že televizní kritika měla právo žít nadále bez ohledu na kvalitu a pronikavost jejích soudů. K tomu, aby kritici tuto výsadu plně využili, bylo pro ně podle Lederera nezbytné přijmout společenskou koncepci televize. Vědět, kterým směrem by médium mělo ovlivňovat veřejné mínění, aby bylo skutečně progresivním činitelem ve společenském procesu.⁸¹

Ledererův názor akceptoval volání po specializaci televizní kritiky, již především tvůrci pořadů vnímali jako cestu ven z pochybné všestrannosti sloupků a referátů, v nichž měli kritici možnost vyjadřovat se v podstatě k čemukoliv. Právě tento volný a rozostřený přístup bez pevných hranic v očích tvůrčích pracovníků odsouval televizní kritiku jako celek na pole diletantismu. Lederer dával těmto názorům za pravdu, přičemž televizní kritika by podle něj měla tvůrcům poskytovat speciální analýzy jednotlivých programových oblastí. Souhrnný přístup vzhledem k pokračující expanzi televizního pořadu vnímal jako hrozbu, která již postihla rozhlasovou kritiku. Televizní vysílání se měnilo v široký, nestrukturovaný tok, jehož celek přestával být ve výhledu uchopitelný a periodika tak měla připravit podmínky pro to, aby se televizní kritika začala členit do více oblastí.⁸² K tomuto vývoji ovšem nikdy nedošlo. Žádný z kritiků nezačal vyhraňovat svůj zájem výhradně na televizní inscenace, publicistiku či zábavné pořady. Důvodem možná byla proměna podmínek v roce 1968, kdy zájem o politický vývoj přesáhl v uplatňovaných kritériích žánrové kategorie a jejich estetické tříbení odsunul do pozadí.

Lze sledovat jediný posun, který možná pro některé z předních televizních kritiků byl vrcholem, k němuž reflexe nového sdělovacího prostředku a jeho možností v dobách cenzury a autocenzury směřovala. Z televizních kritiků se, jak již bylo řečeno, začali stávat významní političtí komentátoři. Uvolnění podmínek přineslo možnost realizovat se

⁷⁹ Jiří Lederer, Proč a jak kritizovat? (1. část). *Československá televize* 3 1967, č. 34, s. 3.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Jiří Lederer, Proč a jak kritizovat? (2. část). *Československá televize* 3, 1967, č. 35, s. 3.

v oblasti, která během předchozího dvacetiletí de facto neexistovala. Mohl jí alespoň suplovat zájem o médium s masovým dopadem (a potažmo i o otázky veřejného mínění, které Lederer již roku 1967 vnímal jako společný základ progresivní televizní kritiky⁸³), což je jasně viditelné na kritériích výběru v okamžicích, kdy se v televizním programu otevřel prostor ke kriticky zaměřeným publicistickým pořadům. U Jiřího Lederera byl publicistický přístup zřetelný v tom, že k televizi přistupoval jako k věci veřejné – její problémy řešil diskusemi v tisku a aktivně věnoval pozornost zázemí, v němž televizní pořady vznikaly. Ve svých článcích reagoval na mizení progresivních pořadů z obrazovky zapříčiněné direktivními nařízeními a nezdřáhal se u opožděně uvedených pořadů vyjadřovat k přítomnosti cenzury, jejíž rozhodnutí vnímal jako unáhlená a zbytečná. Tím se jeho televizní kritiky ocitaly v sousedství kulturněpolitických komentářů, kterými v šedesátých letech vynikal a prorážel jimi cestu liberálním názorům.⁸⁴

S tímto přístupem korespondoval vnitřní náboj televizní kritiky, díky němuž podle Lederera bylo možné překonávat skepsi z vytrácějícího se smyslu její funkce ve vztahu k tvorbě samotné. Existoval totiž ještě smysl individuální – kontinuální spor se „společenským protivníkem“ na více frontách.⁸⁵ Se základním rozměrem otevřených politických polemik korespondovala situace, kdy byl kritik sám proti aritmetickému průměru milionu názorů, který se prosazoval ve zjednodušené institucionální představě televizního diváka. Bylo třeba, aby bránil subjektivní názor a možnost zastávat názorovou pluralitu, postavil se čelem mase i sklonům televizního vedení přetvářet její předpokládané zájmy ve všepatný model pro tvorbu i celkovou programovou koncepci. Televizní kritika od doby, kdy se vedení ČT začalo výhradně řídit směrnicemi ÚV KSČ a hlavně konceptem kulturní revoluce implicitně vytvářela opoziční formaci – už třeba jen tím, že nikdy nevstupovala do vzájemných polemik a nenarušovala tak respekt k názorové mnohosti, v němž nacházela svůj hlubší smysl. Stejně tak důležité bylo nezavdat vnitřním sporem podnět skupinám na opačné straně diskuze, které různost vnímaly přecitlivěle, až jako etické selhání. Slovy Lederera pro ně hraničila až s „mravní zchátralostí“.⁸⁶

Možnost vést principiální spor otevřela polemika mezi Jiřím Ledererem a programovým náměstkem ČT Valterem Feldsteinem probíhající v letech 1960 a 1961. Feldsteinův článek⁸⁷ zabývající se mj. stavem televizní kritiky byl vůbec první reakcí na

⁸³ Jiří Lederer, Proč a jak kritizovat? (1. část). Československá televize 3, 1967, č. 34, s. 3.

⁸⁴ Jarmila Cysařová, *Český novinář Jiří Lederer*. Praha: Radioservis a Český rozhlas 2006, s. 30.

⁸⁵ Jiří Lederer, Proč a jak kritizovat? (2. část). Československá televize 3, 1967, č. 35, s. 3.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Valter Feldstein, O televizní programové tvorbě. *Kultura* 4, 1960, č. 13, s. 6.

televizní reflexi, která v sobě odrážela zájmy televizní instituce. Rozšířená verze textu zazněla v únoru 1961 jako příspěvek na několikadenní celostátní konferenci o umělecké kritice, jejímž úkolem bylo najít normy pro socialistickou kritiku ve všech uměleckých odvětvích. Některé náznaky svědčí o tom, že pro zcela nezávislé názory na této konferenci nebylo místo – například kritik Květoslav Chvatík uvádí, že příspěvky měly ryze manifestační charakter a místo argumentace nabízely pouze závazné směrnice strany s cílem likvidovat „úchytky“. Sám Ladislav Štoll, který pronesl referát o literární kritice, podle Chvatíka hájil na předběžné schůzce akademiků svůj názor tím, že zcela odpovídal tezím ÚV KSČ, které získal předem jako podklad pro svůj referát.⁸⁸ Feldsteinovy názory v polemice s Ledererem tudíž mohly sledovat i stranický náhled na roli a poslání televizní kritiky a nést v sobě znaky normativnosti.

Feldstein především zpochybnil průkaznost kritérií a verdiktů kritiky ve srovnání s výsledky pravidelného průzkumu diváckých ohlasů na pracovištích, který byl vedle stranických směrnic využíván jako hlavní opora pro rozvoj programové koncepce ČT. Považoval vzniklý průměr z diváckého hodnocení za objektivní hodnotící ukazatel a upozorňoval na netolerovatelné rozdíly mezi ním a hodnocením kritiky. V souladu s požadavky ÚV KSČ vnímal Feldstein televizi v první řadě jako politický a výchovný nástroj, který působil na diváky všemi prostředky a formami a ty se vzájemně překrývaly. Proto bylo podle něj nesprávné, aby kritika stála pouze na estetických měřítkách a za pochybné považoval i její zaměření na hledání televizního specifika. Nejen, že se jednalo o dlouhodobý proces, který byl teprve na začátku a nemělo smysl předbíhat vývoj, ale navíc hledání specifík neviděl jako cíl televize a podle něj jí byla zaslepená pouze televizní kritika. Ta podle referátu bránila tomu, čím měla být televize především – masovým zprostředkovatelem kulturních hodnot, a to zejména v oblastech, kde se tyto hodnoty občanům nedostávaly. Pokud televizní kritika považovala divadelní přenos za překonanou formu, televizní instituce ji považovala za formu stěžejní, progresivní a oprávněnou. Podle Feldsteina televizní kritici zastávali stanovisko menšinového městského diváka, které se i tak nekrylo se skutečností: večerní odpočinek nakonec potřebuje stejně tak „babička v Kardašově Řečici, která celý život dřela u sedláka a teď na stará kolena zaslouženě odpočívá“, jako pražští intelektuálové „[...] znavení diskuzemi o problémech modernosti v umění“.⁸⁹

⁸⁸ Květoslav Chvatík, Funkce kritiky ve společnosti v krizi. *Listy* 11, 1981, č. 6, s. 51–54.

⁸⁹ Valter Feldstein, O televizní kritice (diskuzní příspěvek pro celostátní konferenci). Spisový archiv ČT, INF 620, ka 122.

Jestliže kritici v Ledererově zobecnění vnímali zájmy Československé televize jako překážku na cestě ke specifickému charakteru televizní tvorby, ve Feldsteinově pohledu svým působením negativně ovlivňovali celou kulturní oblast – vytvářeli totiž svými kritérii konkurenci jiným kulturním a uměleckým institucím.⁹⁰ Lederer považoval podřízenost zájmům kulturní revoluce za scestnou a zpochybnil ji názorem, že její potřeby jsou dostatečně suplovány mimo televizní program. Právě proto, že divadlo nebylo pro venkovské obyvatelstvo každodenně přístupnou vymožeností, jej paradoxně znali lépe než mnohý městský divák. Města pro ně již dávno nebyla nedosažitelná a díky útvarům Státního zájezdového divadla mizela i závislost na pravidelných výjezdech do oblastních kulturních center.⁹¹

Feldstein zavdal podnět k polemice především neúprosným komentářem ke stavu televizní kritiky, kterou nazval spíše ochotnickou než profesionální a v pozdější reakci na Ledererovu polemiku přímo prohlásil, že skutečná televizní kritika vlastně ani neexistuje.⁹² Měl vlastní představu o tom, jakým způsobem by se měla televizní díla hodnotit:

„Kritické poznámky a recenze bývají většinou jen výsledkem okamžitého diváckého dojmu, bezprostřední nálady po zhlédnutí inscenace, nikoliv vážného kritického rozboru, který by vycházel z určitých měřítek a byl podložen důkladnou znalostí scénáře a zákonitosti složitého televizního procesu od vzniku námětu přes celou dlouhou přípravu až k realizaci.“⁹³

Problém kritiky viděl v tom, že přebírala kritéria platná pro divadlo, film či televizi a se stejnou přísností je uplatňovala na díla, která se rodila v nesrovnatelně obtížnějších podmínkách televizního vysílání. Například vzhledem k neustálému toku vysílání nebylo u tvůrčích pracovníků možné dostatečně promyslet a zhodnotit svoji práci, proto podle Feldsteina byli na pomoci televizních kritiků závislí. Televizní referáty a komentáře tudíž měly být v první řadě službou televizi, důležitou podmínkou jejího rozvoje. Ideálem byla každodenní a prakticky zaměřená televizní reflexe na stránkách tisku, která by

Feldsteinova kritika „estetické“ televizní kritiky se v podstatě shodovala s jeho vlastními požadavky od televizního programu, nad nímž jako náměstek dohlížel. Výmluvně o tom svědčí tento příklad z jeho projevu na Sjezdu socialistické kultury r. 1959: „Nesmí se stát, jak se stalo asi před měsícem v televizi, abychom ze vznešených estetických pozic odsoudili skutečnost, že se ve venkovských jednotách prodávají knihy v těsném sousedství cibule a okurek. Nikdo nepochybuje, že je lepší, když se i na malých vesnicích prodávají dobré knihy i třeba s ostatním konzumním zbožím, než aby se neprodávaly vůbec.“ Valter Feldstein, Projev na poradním sboru ČVRT dne 28. 4. 1959 ke Sjezdu socialistické kultury. Spisový archiv ČT, INF 620, ka 22.

⁹⁰ Valter Feldstein, O televizní programové tvorbě. *Kultura* 4, 1960, č. 13, s. 6.

⁹¹ Jiří Lederer, Pro a proti - O televizi poněkud jednostranně. *Plamen* 2, 1960, č. 5, s. 132.

⁹² Valter Feldstein, O televizní programové tvorbě. *Kultura* 4, 1960, č. 13, s. 6.

⁹³ Tamtéž.

neoddělovala jednotlivosti od celku protože „[t]elevizní má i přes největší rozmanitost žánrů tvořit naprostou jednotu, nasměrovat vše k jedinému cíli – všechny prostředky a formy mají sloužit velkému jednotícímu poslání televize a její společenské funkci.“⁹⁴

Lederer projevil zásadní nesouhlas s Feldsteinovými požadavky a vnímal je pouze jako projev neochoty sebekriticky se postavit hromadným výtkám v tisku, které se v poslední době snesly na televizní vysílání. Na základě podobně „alibistického“ článku Dagmary Novotné, který shodně reagoval na vztah televizní kritiky k zábavným pořadům, zaujal Lederera symptom určité „poruchy“ v uvažování televizních pracovníků:

„Děláme, co můžeme a za nedostatky v práci odpovědnost neneseme; co je však zlé, to je televizní kritika, nepoctivá, nepoučená, ramenářská [...] hledají-li [televizní pracovníci, pozn. JJ] pro sebe omluvy a označují-li div ne jako hlavního viníka svých chyb televizní kritiku, potom – prostě řečeno – je těžké se s nimi domluvit.“⁹⁵

Lederer v odezvě na tyto stížnosti argumentoval především tvrzením, že každá kritika v sobě nakonec nese úroveň jí příslušné umělecké oblasti, která sama poskytovala minimum zkušeností. Jako problém vnímal i neustálé podceňování kulturního a společenského významu televize, které brzdilo potřebnou diskuzi. Požadavek, aby televizní kritika byla bezprostředně napojena na uložené kulturní a společenské cíle, Lederer ignoroval, ale z jeho návrhů je zřejmé, že nepovažoval za vhodné přistupovat k různorodým pořadům z hlediska předem dané jednotící funkce. „Myslím, že by stačilo, aby náš tisk důkladně a soustavně sledoval hlavní dramatické pořady televize a občas se zamýšlel nad profilem programu jednoho dne nebo celého týdne. To je, myslím, daleko nejdůležitější.“⁹⁶ O reportážích a zpravodajských pořadech bylo podle něj zbytečné dodatečně referovat, neboť totéž se nečinilo ani u těchto žánrů publikovaných nejpronikavěji na stránkách *Rudého práva* – samy měly tak masový dosah, že nebylo potřeba na ně upozorňovat. Sérii polemik uzavřel Lederer myšlenkou samostatného

⁹⁴ Tamtéž.

Obdobná stanoviska zastával ve své úvaze ke konferenci o umělecké kritice ústřední ředitel ČT Adolf Hradecký. V jeho pohledu nebylo na překážku rozvíjet v kritice úvahy o specifických prostředcích televize, ale toto hledání se vždy mělo podřizovat základním principům poslání televize, které stanovilo usnesení ÚV KSČ z roku 1960. V důrazu na to, jak jsou požadavky ideové a umělecky v pořadech znázorňovány, měla podle něj televizní kritika podávat užitečné svědectví o tom, jak účinně socialistická televize pracuje. Hradecký od kritiky požadoval dosud chybějící odbornost, což znamená, že si kritici měli ve spolupráci s tvůrci osvojovat kritéria televizního professionalismismu. Ve shodě s Feldsteinem Hradecký prosazoval i soustavný zájem o celkovou skladbu programu, tak aby byla hodnocena a přehodnocována v intervalech roku, měsíce, týdne, dne. Adolf Hradecký, Televize a její kritikové. *Rudé právo* 41, 1961, s. 36 (5. 2.), s. 2.

⁹⁵ Jiří Lederer, Televize versus kritika? *Plamen* 3, 1961, č. 1, s. 131.

⁹⁶ Jiří Lederer, Pro a proti - O televizi poněkud jednostranně. *Plamen* 2, 1960, č. 5, s. 132.

časopisu zaměřeného na otázky televize, který by měl v první řadě sloužit jako tribuna televizních pracovníků i kritiků a také jako organizátor výměny názorů na televizní program s pozitivním dopadem na požadavky televizních diváků.⁹⁷

Prostředkoval-li ve svých textech Valter Feldstein primárně zájmy televizní instituce, které byly navázány na znění usnesení ÚV KSČ o úkolech Československé televize z května 1960, čistě stranickým stanoviskům k otázce televizní kritiky byl blíže rozsáhlý a zásadní článek Dušana Havlíčka z roku 1961. Text s názvem Společná věc televize a kritiky⁹⁸ byl publikovaný v kulturněpolitickém týdeníku ÚV KSČ *Tvorba* a rétorické pojetí textu v ničem neevokovalo subjektivní úvahu příslušníka rodící se obce televizních kritiků. Naopak, tím, že autor důsledně užívá v odkazech na vlastní názory plurálu, článek vyznívá jako tlumočení zájmů, jež vycházely z požadavků Havlíčkovy stranické pozice. Na úroveň televizní kritiky nahlíží text z odstupu a namísto konkrétních hodnocení spíše vytváří soubor pravidel.

Oproti Feldsteinovi Havlíček viděl funkci televizní kritiky nezávisle na zájmech televizních diváků a tvůrčích pracovníků. Kritici v jeho pohledu měli v první řadě pomáhat prosazovat a naplňovat společensky výchovné cíle, tedy posuzovat, zda celkový profil vysílání odpovídal uloženým úkolům, s nimiž se měla kritická kritéria ztotožňovat. Na televizní kritiku nicméně Havlíček nahlížel jako na záležitost milionů zasvěcených čtenářů, proto jí měla být věnována oproti reflexi ostatních uměleckých oborů zvláštní pozornost a na rozdíl od kritiky jiných disciplín nesnesla jakýkoliv náznak elitní pozice vůči čtenáři: „Jestliže se ještě v některých oborech umělecké kritiky udržuje nedobrý ‚vysoce odborný‘ tón, výlučně zaměřený na tvůrce, pak v televizní kritice to možné není a každý jen sklon k výjimečnosti se dá zaznamenat se seismografickou citlivostí.“⁹⁹

Havlíčkův názor se vzhledem k odlišnému redakčnímu zázemí, pronikavě lišil od Ledererových požadavků. Oba pracovali s vlastními pojetími, které přesahovaly konkrétní zaměření kritiky – na straně Havlíčka to byla základní ideově-výchovná linie určená stranou, v případě Lederera poměrně otevřený koncept emancipace a specifičnosti nového uměleckého prostředku. Stěžejní rozdíl tkvěl zejména v míře objektivity, kterou Havlíček ve svém pojetí účelně maximalizoval, zatímco Lederer považoval za ideální, kdyby každý kritik přistupoval k dílu s osobitou estetickou koncepcí a zakládal tak podmínky pro širší

⁹⁷ Jiří Lederer, *Televize versus kritika?* *Plamen* 3, 1961, č. 1, s. 131.

Jako tribuna pro výměnu názorů částečně působil týdeník *Československá televize*, který vycházel od roku 1965 a i přes institucionální zázemí v ČT poskytoval kromě explikací tvůrců a názorů diváků prostor i nezávislým televizním kritikům pro hodnocení a úvahy.

⁹⁸ Dušan Havlíček, *Společná věc televize a kritiky*. *Tvorba* 5, 1961, č. 6, s. 130–131.

⁹⁹ Tamtéž, s. 130.

diskuzi. Považoval v tomto ohledu za stěžejní věnovat soustředěnou pozornost jednotlivým dramatickým dílům a nacházet v nich teoretické přesahy, zatímco Havlíček naopak přikládal hlubší kritice spíše doplňkový význam a v zájmu stranické kulturní politiky viděl perspektivu v dalším rozvoji týdenních komentářů. Požadoval, aby pouhá popisnost, která sváděla k tomu označovat televizní kritiky za neodborné dilety, byla rovnoměrně prokládána hodnotícími soudy. Nejlépe se podle něj dařilo dosahovat potřebné rovnováhy v televizních komentářích *Rudého práva*, jejichž přednosti popsal takto: „[Souhrnné komentáře] ve stručnosti hodnotí jednotlivé vybrané inscenace týdne, ale už svým výběrem orientují čtenáře na nejdůležitější pořady, dobírají se hodnocení celkové dramaturgie vysílání, zajišťují tak i objektivitu soudu.“¹⁰⁰

Havlíček byl ještě více než Feldstein zastáncem souhrnného přístupu k televiznímu programu. Prosazoval schopnost účelně propojovat glosy ke koncepčně vybraným pořadům a měl k tomuto názoru po ruce pádný argument: „je-li některý pořad posuzován sám o sobě bez souvislosti s celkovou skladbou vysílání, může být jeho význam snadno přeceněn (nebo podceněn) podle zájmů a zálib kritika“.¹⁰¹ Samostatné kritiky podle Havlíčka měly být voleny jen pro pořady mimořádného významu, aby v sobě zahrnuły klíčové problémy, jež tato díla otevírají.

Daleko větší význam však pro něj mělo vytváření takových podmínek pro televizní kritiku, aby bylo možné soustavně pokrývat program, a vytvářet tak „kritický obzor“ o televizi a její dramaturgii. Pro stranické cíle bylo nejdůležitějším přínosem disponovat pravidelným hodnocením kulturně-politického profilu vysílání a celkového směřování programové koncepce. Havlíček si ovšem uvědomoval, že rozšiřující se časovou plochou programu bude nevyhnutelná diferenciací zájmů kritiků. Prohloubit pohled na jednotlivé úseky tvorby však podle něj mohla do značné míry zajistit kritika z jiných uměleckých oborů, která vzhledem k tradičnímu vztahu k objektům jejího zájmu věnovala hudbě či filmu v televizi do té doby téměř nulový zájem. Naopak televizní kritik měl podle něj dále setrvávat v „nadodborné“¹⁰² pozici, což s sebou přinášelo nemalé požadavky. Havlíčkovým ideálem byla osobnost širokého publicistického a uměleckého rozhledu, která by sledovala alespoň v základních rysech problematiku všech uměleckých oborů a byla by schopna

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Tamtéž.

dodat konečnému zhodnocení děl společenskou účinnost.¹⁰³ Tomuto ideálnímu profilu se nakonec podařilo nejvíce přiblížit Jiřímu Ledererovi a Jiřímu Pittermanovi, jehož přínosu televizní kritice i tvorbě se bude věnovat příští podkapitola.

3.2.1.4 Na pomoc tvůrčí programové koncepci

Naposledy zmiňovaný Havlíčkův text se oproti výměně názorů mezi Feldsteinem a Ledererem nestal podnětem pro novou polemiku a nakonec neměl i přes pronikavější pohled takový ohlas jako Feldsteinova úvaha, která mohla zaznít na silně medializované mezioborové konferenci. Jak již bylo řečeno, pro televizní kritiky bylo důležitější vyjednávat o smyslu své práce nikoli ve vlastních řadách, ale v dialogu s těmi, na něž měly jejich texty hlavní dopad. Kritici tedy reflexi cílů vlastní činnosti začali aktivně prosazovat organizováním vzájemných setkání, v nichž postupně krystalizovala představa zásadní a užitečné role televizní kritiky, jež měla přesáhnout pouze zpětné hodnocení na stránkách periodik. Poprvé se podařilo zrealizovat rozsáhlou diskuzi mezi kritiky a televizními pracovníky roku 1964 na stránkách *Kulturní tvorby*.¹⁰⁴ Oboustranná ochota i motivace projednávat společný problém byla znakem významného posunu v dosavadním sporu mezi oběma skupinami. Diskuse stála více na názorovém souznění, v němž se otevírala nová konfigurace konfliktu – televizní kritici a tvůrci začali pomalu nacházet společné zájmy a prosazovat je v opoziční pozici vůči instituci.

Podnětem, kterým Dušan Havlíček diskusi otevřel, byla otázka, proč televize zůstala, co se týče účinnosti a působivosti, v době liberalizace pozadu za filmem, divadlem a literaturou, zda byla na vině i úroveň kritiky a nakolik by měla kritika potřebnému rozvoji tvorby pomáhat. Televizní dramaturgyně Jana Dudková pojmenovala důvody, proč televize v původní tvorbě rychle ztratila náskok před ostatními uměleckými druhy přímo: jednalo se podle ní o důsledek nedávno vyjasněné pozice televize mezi kulturně politickými a uměleckými institucemi. Jakmile televize svým vstupem do pozornosti kulturní strategie ÚV KSČ získala status masově propagačního prostředku, tradiční umělecká kritéria uplatňovaná v oblastech divadla, literatury a filmu začala být pro tvorbu i kritiku nepotřebná. Celková televizní koncepce podle dalšího účastníka diskuze Milana Schulze v sobě obsáhla stěžejní problém setrvačnosti televizního diváka a podle

¹⁰³ Ideální příklad pro Dušana Havlíčka poskytla recenze Miloše Fialy na inscenaci *Kolotoč* podle předlohy Alberta Maltze. Nazval ji slovy „agitační zbraň“ vzhledem k tomu, že zasvěceně vystihla i nedemokratický charakter americké společnosti. Tamtéž, s. 131.

¹⁰⁴ Televize, diváci, kritika. *Kulturní tvorba* 8, 1964, č. 44, s. 1, 3, 7.

dramaturga a kritika Zdeňka Bláhy se nevyrovnávala s pasivní mentalitou publika, ale nadbíhala jí a podléhala.

Nejvýstižněji situaci, do níž se programová dramaturgie ČT dostala, vysvětlil režisér Jan Matějovský:

„Už v počátcích televize byl zásadou ‚všechno pro všechny‘ položen základ dnešního stavu. Každý hlas diváka, jemuž pořad nebyl přístupný, způsoboval, že další programy byly koncipovány a realizovány tak, aby byly přístupné i divákovi velmi nenáročnému, což vedlo ke sterilizaci a nivelizaci televizního programu.“¹⁰⁵

Měřítkem pro televizní tvorbu se tak podle něj stal abstraktní a vykonstruovaný model diváka sestavený z velmi nahodilých ohlasů. Schulz v tomto ohledu pojmenoval jednu z příčin toho, proč podnětná a koncepční televizní kritika se zhruba od poloviny šedesátých let vytrácela ze stránek periodik:

„Pomalu se dostávám do situace, že velice nerad zapínám televizor, protože od něho v podstatě nemohu očekávat nic zvláštního. Všechno, co se vysílá je správné, až na nějaké drobné výjimky, kdy se pořad opravdu nepovede, ale kterých už není tolik. [...] Jenže ve vysílání pořád chybí programy, které by lidem ukazovaly problémy a život kolem nás.“¹⁰⁶

Režisér Svitáček stav pojmenoval jako strach, který se rozpoutal v tvůrčích složkách televize, a bylo podle něj jen na kritice, aby pomohla tento stav zažehnat, či jej v opačném případě dále rozšiřovala. Příkladal ji tudíž v dané situaci primární význam a požadoval od ní především výchovné působení na diváka, které bylo dosud upozadováno. Navrhoval tak kategorické rozdělení televizní kritiky na kritiku určenou pro diváka, jež by měla získat prostor v denním tisku, a kritiku určenou tvůrcům, která by měla ideálně ovlivňovat i veřejné mínění a řídící složky televizního vysílání. Jako vhodné platformy pro tento druh kritiky viděl Svitáček periodika typu *Literárních novin* a *Kulturní tvorby*. U první kategorie kritiky vnímal rovněž potřebu odlišit tzv. „výchovnou a získávající kritiku“, která by přívětivou a sdílnou tvorbou přibližovala umělecky náročné pořady jako např. Radokovu fiktivní reportáž *Šach mat*. Pro tuto popularizačně zaměřenou reflexi Svitáček určil profil zcela nového typu kritika – chytrého člověka, který by měl rád lidi – „kritický pendant Zdeňka Podskalského“.¹⁰⁷ Nakonec Svitáček viděl užitečný význam i

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 3.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 7.

v tzv. „preventivní kritice“, jež by dopředu pomáhala divákovi s uvědomělým výběrem televizních pořadů.¹⁰⁸

Televizní kritici na tyto návrhy v diskuzi bohužel dále nereagovali vlastními stanovisky, přesto shodně s tvůrci projevovali ochotu pomoci zesíleným působením na televizního diváka, jenž se ukázal být stěžejním problémem pro další vývoj a podle Zdeňka Bláhy doslova budoucí hrozbou televize.¹⁰⁹ Jen změna požadavků ze strany poučených diváků se ukázala být prostředkem, jak zlomit nešťastnou koncepci vysílání podporovanou televizním vedením v souladu s kulturní politikou ÚV KSČ, která byla založena na principu masového působení. Podle Dušana Havlíčka by bez aktivního diváka a jeho myšlenkového procesu televize nikdy v budoucnu nedosáhla pravdivého poznání skutečnosti.¹¹⁰

Tvůrci tedy během diskuzního setkání sami projevili zájem o to, přijmout výzvu televizních kritiků a vložit v ně důvěru v řešení komplikované situace, která vytvářela úrodný terén pro autocenzurní přístup k tvorbě. Podařilo se nalézt společný cíl a domluvu, přesto i nadále přetrvával jasný požadavek televizních tvůrců propojit více televizní kritiku s praxí. Jaroslav Dietl reagoval na Svitáčkův podnět vytvořit kritiku zaměřenou primárně na tvůrce připomínkou, že by to bylo možné jedině tehdy, až by se kritici obeznámili se základy televizního řemesla. Podle něj totiž nebylo možné hodnotit pouze ideu díla a nerozpoznávat přitom práci profesionála od díla diletanta či amatéra.¹¹¹ Režisér Jiří Bělka postrádal v kritikách pořadů zájem o velmi rozdílné podmínky jejich vzniku, protože v nevyrovnaném televizním provozu nebylo v jeho pohledu možné klást na všechny pořady stejná měřítká. Idea spolupráce tvůrců s kritikou již během samotného vzniku pořadů se však na druhé diskuzní straně nikdy s pochopením neseťkala.¹¹²

V roce 1967 si režisér Antonín Moskalyk prohodil role s předními televizními kritiky a zeptal se jich na deset otázek. Jedna z nich zněla, zda byli někdy přítomní zrodu televizního díla od počátku do konce. Kritička Eva Pleskotová odpověděla, že na této zkušenosti v televizní kritice vůbec nezáleží. Jako jedno z hlavních pravidel tohoto typu reflexe uvedla nutnost posuzovat pouze výsledek bez vnějších vlivů na jeho realizaci: „Může se to zdát kruté. Ale právě z toho plyne výsadní postavení tvůrce. Jedině to, že diváky a kritiku nezajímají objektivní ani subjektivní potíže, za jakých dílo vznikalo, mu

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 1.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 7.

¹¹¹ Tamtéž, s. 3.

¹¹² Tamtéž, s. 7.

dává právo prosazovat všechny podmínky a požadavky pro uskutečnění svého tvůrčího záměru.“¹¹³

Diskuse mezi televizními kritiky a tvůrci pokračovaly i v dalších letech po nalezení společné řeči na stránkách *Kulturní tvorby*.¹¹⁴ Problém silně omezených podmínek pro televizní tvorbu vzhledem ke koncepci televize založené výhradně na diváckém úspěchu ovšem začal získávat na skutečné závažnosti poté, co se diskuze přesunuly na půdu FITESu. I když šlo v první řadě o tvůrčí svaz, nefungoval jako jiné podobné organizace čistě stavovsky, a proto byl otevřený i filmovým a televizním kritikům a ti v něm rozhodně nebyli podřízenou složkou. Jak vysvětlil Miloš Fiala, přítomnost novinářů byla stěžejní a do jisté míry i nutná již v éře Svazu československých dramatických a filmových umělců:

„V dřívějším svazu [...] byla na vedoucích pozicích řada kritiků, kteří se do nich dostali nikoliv díky ‚usurpátorským tendencím‘, ale proto, že měli čas v těchto funkcích soustavně pracovat – tedy logikou zájmu o svazovou činnost a logikou možností (časových), které jim dávala jejich profese. Myslím si, že význam Svazu pro sjednocení fronty progresivní tvorby a kritiky byl nesporný a že kritici také pro Svaz mnoho udělali.“¹¹⁵

I když se v době zakládání FITESu roku 1965 objevily rozpory mezi kritiky a jeho organizátory, jelikož z kandidátky do výboru prošel pouze jediný kritik (A. J. Liehm), filmoví a televizní novináři se po původní „vyčkávací“ pozici rozhodli postupně ke svazové činnosti vrátit.¹¹⁶ Členství ve svazu však bylo jak pro tvůrce, tak pro novináře výběrové, tudíž být součástí FITESu znamenalo zasloužené privilegium, od čehož se odvíjely poměrně přísné zásady přijímání členů a kandidátů.¹¹⁷ Organizačně byli televizní kritici na rozdíl od těch filmových (pro ně byla určena samostatná sekce teorie a kritiky) zařazeni, i vzhledem k nižšímu počtu, do televizní sekce. Prvním předsedou televizní sekce se stal Zdeněk Bláha¹¹⁸, který v té době pravidelně publikoval v televizní rubrice *Rudého*

¹¹³ Antonín Moskalyk, 10 otázek pro televizní kritiku. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 9–10, s. 6.

¹¹⁴ Např. Jiří Pittermann, Hovoříme o televizi. *Rudé právo – nedělní příloha* 46, 1965, č. 330 (28. 11.), s. 2. (této diskuzi se zúčastnili Zdeněk Bláha, režiséri Jiří Bělka, Jan Matějovský a František Filip, kameraman Vladimír Opletal).

¹¹⁵ Miloš Fiala, O kritice a svazu. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 1, 1966, č. 1, s. 2.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Členem či kandidátem FITESu se mohl stát filmový či televizní novinář, „[...] jehož práce přesah[ovala] obvyklou recenzentskou úroveň svou odbornou kvalitou, kulturním rozhledem, osobitostí a veřejným vlivem, za předpokladu, že se proká[al] osobitou kritickou koncepcí, soustavnou publicistickou činností i nepublicistickou účastí na filmovém či televizním dění.“ Přijímání členů a kandidátů do FITES. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 1, 1966, č. 4–5, s. 3.

¹¹⁸ V letních měsících roku 1966 přijal Zdeněk Bláha rovněž funkci vedoucího nové sekce scenáristů a dramaturgů. Nová sekce. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 1, 1966, č. 4–5, s. 4.

práva. Jako člen sekčního vedení působil už pouze jediný zástupce kritické obce – Jiří Lederer.¹¹⁹

FITES svým členům nesloužil pouze jako pasivní záštita v otázkách umělecké svobody a ekonomických podmínek, vyžadoval rovněž aktivní přístup k diskusi nad problematikou oborů v plenárních diskuzích jednotlivých sekcí, mezisekčních besedách a pravidelných projekcích televizních a distribučních filmů. Právě na tomto poli pokračoval započatý dialog mezi kritiky a tvůrčími pracovníky a vzhledem k odborovému charakteru svazu z něj vycházely přímé požadavky na vedení ČT, jež se projednávaly na pravidelně smluvených schůzkách s televizním ředitelem Jiřím Pelikánem. Vyvrcholením těchto snah byla plenární schůze Televizní sekce v polovině roku 1967, kde se na základě velmi otevřeného referátu Jiřího Pittermanna¹²⁰ projednával stav dramaturgie, která dospěla k výrazné tvůrčí i myšlenkové stagnaci. Příčinou byl podle něj autocenzurní postoj k netvůrčí koncepci vedení ČT¹²¹ a paranoické naladění vůči objektivně neexistující hrozbě postihů. Blíže se těmto otázkám a jejich dopadům na dobový diskurs o televizním dramatu budeme věnovat v kapitole Televizní drama mezi realismem a stylizací.

V tomto okamžiku je však důležitý zásadní posun, jaký prodělal vztah mezi doposud stále oddělenými sférami kritiky a tvorby. Vesměs všichni zástupci televizní složky přijali referát sebekriticky a zároveň jako výzvu k tomu, začít prosazovat vlastní koncepci navzdory názorům vedení ČT. Se souhlasem se setkala Pittermanovo tvrzení, že tvorba se vždy bude muset rozvíjet navzdory podmínkám v televizním podniku a „[...] televize jako podnik nikdy nebude pro tvorbu určující inspirující silou“.¹²²

Na závěrečný Pittermanův podnět pojmenovat základní smysl televizní sekce svazu a jeho návrh zaměřit jej na podporu problematických věcí v zájmu tvůrčího rozvoje reagovala konkrétní představou kameramanka Věra Štinglová. Podle ní měli kritici organizovaní ve svazu de facto suplovat institucionální dohled nad výsledky dramaturgie, který pro tvůrčí pracovníky fungoval scestně:

¹¹⁹ Seznam funkcionářů sekcí a komisí FITES. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 1, 1966, č. 2–3, s. 4.

V roce 1968 ve výboru televizní dramatické sekce z novinářů působil pouze Milan Schulz, v publicistické sekci byl do výboru zvolen Jiří Pittermann, který rovněž předsedal televizní subkomisi pro udělování ceny Trilobit. Marie Cálková, V TV tentokrát o něčem jiném. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 7, s. 3.

¹²⁰ Viz medailon autora v příloze práce.

¹²¹ Trefně systém hodnocení pořadů na půdě ČT, z něhož vycházely podněty a podmínky pro dramaturgii, popsal v diskuzi Vladimír Škutina: „V televizi existují nějaké svodky od diváků, podle kterých se z nepochopitelných důvodů vedení televize řídí. Existuje pár strejců, kteří píšou posudky, nebo pár kolektivů, které dostanou přesné pokyny, jak to mají hodnotit.“ Nad poslední tvorbou. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 2, 1967, č. 4–5, příloha s. 11.

¹²² Tamtéž, s. 8.

„Ve FITESu by měla být nějaká komise apod., která by hlídala kvalitu pořadů, protože šéfové, kteří by to měli dělat, to nedělají, a tvůrci se takovým diskusím vyhýbají. Od toho by měl být FITES, který by nedopustil, aby se nediskutovalo o špatných pořadech. Z obrazovky plyne množství nezábavných a nic neříkajících pořadů, které jsou ovšem ‚politicky nezávadné‘, a proto procházejí.“¹²³

Pokud by verdikty kritiky získaly vznikem komise na půdě FITESu závaznou platnost pro jeho členy (v podstatě všechny režiséry a dramaturgy LDV), do důsledků vzato by to byli právě kritici, kteří by na základě vlastních kritérií postupně vytvářeli (a na vedení ČT si prosazovali) zcela novou dramaturgickou koncepci. Tím by se obrátilo dosavadní jednostranné působení, o němž psal ve svém článku Jiří Lederer, a kritika by už tvůrci nesloužila jako potvrzení správnosti jeho přístupu, ale působila by přesně opačně – pro tvůrce by verdikty „privilegované“ kritiky byly závazným východiskem pro budoucí tvůrčí čin.

Pittermann byl na základě referátu, který vedení televizní sekce označilo za zajímavý,¹²⁴ ustanoven členem skupiny, která měla připravovat soubor materiálů pro plenární schůze nikoli na základě aktuálních potřeb, ale analýzou hlubších perspektiv dlouhodobějších podmínek pro televizní tvorbu v ČT. Od této skupiny byly očekávány teze pro budoucí jednání s vedením ČT o postavení tvůrčích složek v rámci instituce.¹²⁵ Rozhodné stanovisko k podmínkám televizní tvorby ovšem nakonec nevzniklo a teze posloužily jako podklad pro referát Zdeňka Bláhy, jenž zazněl na konferenci FITESu konané dne 30. 3. 1968.¹²⁶ Vyznění příspěvku již v sobě odráželo proměnu ovzduší po lednových událostech a instituci bez oklik odsoudilo jako jedinou platformu kulturní tvorby, která si uchovala po celá šedesátá léta dogmatický přístup předchozí dekády. Zdeněk Bláha na základě podnětů získaných z diskuzí v rámci televizní sekce provedl hořkou bilanci patnácti let televizní tvorby:

„Nikde nebyla tak dlouho a zatvrzele uplatňována schematická hlediska. Vůči žádné kulturní instituci nebyly tolikrát a tak důsledně vedeny kampaně, zneužívající názory konservativní části diváků [...] Těžko říci, co brzdilo vývoj televize u nás více, zda

¹²³ Tamtéž, s. 13.

¹²⁴ Televizní úvaha na konci roku. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 2, 1967, č. 12, s. 1.

¹²⁵ Televize v prvním pololetí. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 2, 1967, č. 7–8, s. 2.

¹²⁶ Ze zprávy výročních schůzí TV sekcí 13. června 1968. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 7, s. 2.

primitivní technika, nebo tento sektářsky dogmatický přístup k původní publicistické a umělecké tvorbě. [...] Umělci byli pak zatlačeni do repertoáru, který o současnosti může hovořit jen v historických šifrách. Metaforičnost uměleckého výrazu byla proto nahrazena jinotajem. Přímé pojmenování problémů – jež je prvním předpokladem živého a aktuálního vysílání, vystřídal kličkování mezi pravdou a tím, jak podle vyššího názoru měla skutečnost vypadat.“¹²⁷

Bláha popsal televizní tvůrce, kteří vyšli z těchto podmínek, jako vyčerpané z úsilí „[...] vytvořit pořad tak, aby prošel a tvůrce se přitom nestal lhářem“¹²⁸, poznamenané apatií a otráveností po pravidelných „hromobitích“. V době nebyvalého tvůrčího vzestupu kinematografie byli podle něj nuceni své síly vyčerpávat v boji alespoň o nejzákladnější podmínky tvorby vč. atmosféry důvěry ze strany vedení: „Tvůrčí osobnosti jsou v televizi obklopeny hradbou umělecké i administrativní laxnosti a jejich práce je proto dvojnásob vysilující a nevděčná.“¹²⁹ Hlavní příčinou nedůvěry, jak už opatrně poodkryla v předchozím roce publikovaná diskuze mezi kritiky a tvůrci podle něj nebyly obavy z existenční hrozby a ideové kontroly dvou dosazených náměstků z ÚV KSČ. Pronikavější dopad na iniciativu pracovníků viděl v celkovém systému práce, interních směrnících, v nejasném rozčleňování a rozměňování pravomocí.¹³⁰ Právě tyto podmínky podle něj udržovaly nedůstojné postavení tvůrčích osobností, jež bylo zdrojem nedůvěry a pocitů ponížení. Bláha východisko z dané situace směřoval k revizi jak vztahů ČT ke stranickým a vládním orgánům, tak k nastolení zcela odlišně nastaveného systému odpovědnosti. Jasný návod ke stanovení nového cíle mu paradoxně poskytovalo znění kulturní rezoluce XIII. sjezdu KSČ z r. 1966:

„Umění vždy mělo a bude mít charakter aktivní a objevitelský. Tvůrčí práce umělce vyžaduje, aby neustrnul na dosažených úspěších, hledal vždy nový přístup k realitě, nový způsob vyjádření, aby překonával konvence, opouštěl vyšlapanou cestu, měl odvahu

¹²⁷ Zdeněk Bláha, *Od televizního vysílání k televizní tvorbě*. In: *Konference svazu čs. filmových a televizních umělců*. Praha: FITES 1968, s. 52.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Tamtéž, s. 55.

¹³⁰ Chápání nové situace ze strany tvůrců především komplikovalo, že nástupem dvojice dosazených náměstků, mezi jejichž dohled byl rozdělen celek programu, v podstatě ztratil první náměstek ústředního ředitele svoji koordinační funkci i reálnou možnost přímo ovlivňovat televizní program. Pravidlo, že náměstek nemůže být nadřazen jiným náměstkům, jej de facto připravil o veškeré pravomoci, aniž by však byla jeho funkce z organizační struktury vyřazena. Už tento fakt zkresloval dojem vnější mocenské kontroly, do níž nemělo vedení ČT pravomoc zasahovat. Jednalo se ovšem spíše o zkreslující dopad nedomyšlené organizace, která způsobila překrývání neujasněných pravomocí (což dokládá interní snaha chybu napravit). *Problémy organizace Čs. televize*. Spisový archiv ČT, VE 1 107, i. č. 812, s. 3.

k tvůrčímu činu, který v souladu s potřebami umění a společnosti objevuje nové tvárné možnosti skryté v látce.¹³¹

Dříve než se podařilo společnými silami tvůrců a kritiků vyjednat s ředitelem ČT Jiřím Pelikánem otázky reorganizace, po níž by jeho pravomoce nezasahovaly do programotvorné činnosti a nadále by pouze připravoval vhodné podmínky pro tvůrčí rozvoj,¹³² přišly srpnové události roku 1968. Televizní kritika se poté v souladu s tvůrčím svazem připojila na stranu obránců výdobytků Pražského jara a reflektovala především publicistické pořady, které podněcovaly v recenzích ke komentářům k varovným náznakům celospolečenského vývoje. V období konsolidace ovšem direktivními zásahy postupně zanikaly hlavní tribuny společensky angažované televizní kritiky (*Filmové a televizní noviny*, *Listy*, *Reportér*, *Zítřek*) a celková proměna dramaturgie po nástupu Jana Zelenky, stejně jako personální změny v čele hlavních periodik, vedly k úplné obměně a redukci řad televizních kritiků. Ti s dlouholetými zkušenostmi projevovali demonstrativně nezájem o nové pořady „pozitivní linie“ a mlčeli i v oblasti uměleckého vysílání navzdory tomu, že se vzhledem k dramaturgické setrvačnosti stále dostávala na obrazovku (dokonce v míře větší než kdy předtím) myšlenkově i formálně podnětná díla. *Rudé právo* se v říjnu roku 1969 vůči tomuto postoji prudce ohradilo, jelikož chápalo prvotní význam televizní kritiky v rámci konsolidace programu a prozatím se nenacházeli lidé, kteří by byli schopni psát o televizi s potřebnou koncepcí a rozhledem.¹³³

Nejvýznamnější představitelé první generace televizní kritiky tedy vyklidili pozice, ať už z důvodu emigrace, politické perzekuce či z osobní nechuti podílet se na propagaci normalizovaného vysílání.¹³⁴ Tato generace za sebou rozhodně nezanechala marginální stopu – už jen proto, že se jejím hlavním představitelům podařilo výrazně přesáhnout úlohu služebníků televizních tvůrců a jimi naplňovaných ideových směrnic, kterou jim instituce

¹³¹ Tamtéž, s. 54–55.

¹³² Ze zprávy výročních schůzí TV sekce 13. 6. 1968, *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 7, s. 2.

¹³³ Oldřich Rafaj, Co s televizní kritikou. *Rudé právo* 50, 1969, č. 246 (18. 10.), s. 3.

¹³⁴ Jak již bylo řečeno výše, Milan Schulz a Dušan Havlíček emigrovali na Západ, kam je později následoval i Jiří Lederer, který byl v sedmdesátých letech dvakrát vězněn. Jiří Pittermann se po zákazu *Filmových a televizních novin* živil jako taxikář a poté vystřídal celou řadu zaměstnání (náborář, uklízeč, archivář...), zatímco se realizoval překlady divadelních her pod různými pseudonymy, Zdeněk Bláha v redakci *Rudého práva* setrval do poloviny roku 1969 a dále se již televizní kritice nevěnoval. Do stranických prověrek roku 1971 působil jako dramaturg Československého filmu a poté již mu zbyla jen pozice odborného asistenta na FAMU. Na stránkách denního tisku zůstávala aktivní kritička Eva Pleskotová (do r. 1971), která svůj zájem spíše směřovala výběrově a psala o řadě her, jež skončily následně v televizním trezoru. V polovině 70. let se sama stala televizní autorkou. Hladce přešla do nového období jedině Věra Poppová, která se k televizní kritice po několikaleté odmlce vrátila po srpnu 1968 a až do 80. let se v Mladé frontě, Práci a v Televizní tvorbě kontinuálně podílela na propagaci a ideovém zhodnocení normalizačních televizních inscenací.

předurčovaly. Dokázali se vyvázat z pasivní závislosti na určovateli televizního obsahu a aktivně hledat hlubší a prospěšnější účel jejich profese, i když vnější podmínky jim nakonec nedopřály dotáhnout slibně nakročený plán do konce. Z kritiků se nakonec nestali institucí uznání strážci progresivní tvůrčí koncepce televize (i když řada jimi publikovaných článků obecnějšího zaměření měla ambici suplovat v prosazovaných představách koncepční dramaturgii), nýbrž se tato disciplína vlivem politických událostí sklonku 60. let rychle změnila na instituci plně podřízený kanál. Přijala tak úlohu, které se po celou předchozí dekádu televizní kritická obec úspěšně a cílevědomě vzdalovala.

3.2.2 Teoretický subdiskurs o televizním dramatu

Teoretický diskurs o televizním dramatu neměl v Československu tak výhodné podmínky pro rozvoj jako televizní kritika. Na mysli máme především možnosti rozvíjet televizní teorii v akademickém prostředí a zabývat se soustavným výzkumem v nezávislém vztahu k ostatním subdiskursům. Ani v průběhu šedesátých let nebyla mimo půdu Československé televize vytvořena výzkumná instituce či skupina, jež by se systematicky zabývala otázkami televizní estetiky. Vědecké studie, jež by byly vytvářeny nezávisle na utilitárních cílech instituce, vznikaly jen výjimečně a měly i z hlediska chybějícího prostoru pro vznik metodologického rámce spíše individuální a izolovaný charakter. Nicméně i tak existovalo bohaté pole, kde se mohly i přes menší nároky na vědeckou fundovanost rozvíjet stěžejní otázky televizní estetiky, jejichž cíle však nenaplňovaly představu plnohodnotné akademické diskuze. Několik pokusů naplnit její požadavky řadíme k jádru teoretického diskursu, nicméně vzhledem k omezeným publikačním možnostem a takřka neexistujícímu zázemí pro zhodnocení výsledků bádání, měly v šedesátých letech daleko větší význam teoretické výpovědi pohybující se na hranici subdiskursů televizní instituce (rozvoj televizní estetiky měl ve sledovaném období zajištěné podmínky jedině ve Studijním odboru ČT, jemuž se budeme věnovat v příští podkapitole) či ještě častěji na pomezí televizní kritiky.

Na tomto místě je nutné si uvědomit, že teoretická reflexe televizní estetiky se u nás nevyvinula nezávisle na vlastní tvorbě – až na pár náznaků¹³⁵ jí deduktivně nepředcházela a téměř výhradně závisela na empirických podnětech. Před nástupem původní televizní hry se o uměleckém statutu televize v podstatě neuvažovalo, tyto otázky se spíše obcházely samozřejmými náhledy na nové médium jako na *kulturního* činitele. Až na základě

¹³⁵ Např.: Jan Kučera, *Televise*. Praha: Orbis, 1940.

kritického hodnocení a srovnávání her napsaných přímo pro televizi postupně začaly vznikat základy teoretického přístupu. Východiskem byly rozšiřující se soubory kritérií, které si kritici osvojovali jako argumentační i orientační prostředky pro své hodnotící komentáře. Postupně se ukázalo být vhodné užívaná kritéria určitým způsobem utřídit a zobecnit jejich platnost tím, že budou zpřístupněna vzájemnému porovnání nad rámec novinových sloupků. Z těchto pohnutek vznikla debata o „televiznosti“ a zárodek teoretického uvažování, které se postupně osamostatňovalo z područí diskurzu televizní kritiky a začalo oslovovat zájemce z akademické či institucionální sféry.

Teorie televizní estetiky tedy v první řadě rozvíjela a upevňovala výchozí argumenty pro kritickou reflexi, tudíž sdílela s tímto subdiskursem společný základ včetně autorského a publikačního zázemí. Není jednoduché jasně rozlišit, kde končí diskuze televizní kritiky a začíná „čistá“ teorie, která by odpovídala nárokům akademické sféry. Samozřejmě je neobratné vytvářet hranici mezi periodiky a jinými způsoby publikování textů. Průkaznějším rozlišovacím znakem může pro nás být přítomnost přísně metodického a systematického přístupu bez subjektivních příměsí, využívání konkrétní tvorby pro aplikaci argumentů, nikoli jako zdroje podnětů a východisek, či snaha o nenormativní rétoriku (teorie by neměla připomínat soubor pravidel či kritérií). Poslední bod spíše odpovídá zájmům televizních kritiků a požadavkům televizní instituce, která místo rozvoje diskuze na základě názorové plurality vyznávala jednoznačné poznatky připravené k využití.

Podmínky „čisté“ teorie televizní estetiky naplňovala pouze malá skupina odborných prací, jimž se budeme v této kapitole zabývat podrobněji. Jejich dopad na dobovou reflexi televizního dramatu byl i přes přesvědčivé objevy specifických zákonitostí televizní obrazovky spíše okrajový. Rozsáhlejší teoretické stati se totiž k televiznímu dramatu vztahovaly pouze jako k dílčí aplikaci principů platných pro celé televizní médium, k němuž přistupovaly jako ke svébytnému komunikačnímu systému. Televizní drama tak pro ně nepředstavovalo uzavřenou formu s vlastními pravidly, už jen proto, že tyto texty spojoval odklon od čistě estetické optiky a tradičně chápaného rámce uměnovědných disciplín. I na poli televizní umělecké tvorby autoři teoretických textů uplatňovali obecnější vlastnosti televize jako sdělovacího prostředku a přistupovali k těmto dispozicím nového média jako k jedinému legitimnímu zdroji hledané specifičnosti.

Vzhledem k lokálně podmíněným sklonům k účelnému charakteru teoretického uvažování, které souvisely především s odmítavým vztahem ideologů vůči formalismu a apriorně stanoveným metodickým východiskům, by bylo pro daný subdiskurs zkreslující,

kdybychom v analýze braly v potaz pouze jeho „čisté“ projevy. Pro zvolené téma televizní dramatiky je vzhledem k dobovému stavu teoretické základny stěžejní zaměřit pozornost zejména na okrajové části z pomyslného diskurzivního soukruží. Náplň skutečné akademické diskuze o televizním médiu, pro niž chyběly v Československu podmínky, byla totiž po celá šedesátá léta částečně suplována na stránkách kulturních periodik *Plamen*, *Film a doba*, *Kultura / Kulturní tvorba a Literární noviny*, a také v odborných časopisech příbuzných uměleckých disciplín (např. *Film a doba* či *Hudební rozhledy*). Jak již bylo řečeno, televizní kritici se zdaleka neomezovali pouze na referáty a komentáře ke konkrétním dramatickým počínům. Společně s televizními režiséry, kteří svými texty přesvědčovali o obecnější platnosti vlastních tvůrčích řešení estetických otázek, často přesahovali svůj díl reflexe rozsáhlejšími úvahami. Kritici i tvůrci touto cestou bezprostředněji vztahovali k otázce „televiznosti“, která zejména v šedesátých letech visela nezakotveně ve vzduchu, což vyžadovalo přistupovat k ní s vlastní koncepcí či alespoň základní představou – ať už kvůli zisku stabilnějšího zázemí pro objektivnější hodnocení či ve snaze usměrnit rozvoj vlastního stylu. Hybridní texty těchto autorů v řadě případů sdílejí základní otázky s dobovými teoretickými výpověďmi akademického typu. Na rozdíl od nich ovšem splňují požadavek diskuze (i když vzhledem k jednoznačně prosazovaným názorům nikoli vnitřně provázané), v níž mohly krystalizovat obecněji platné přístupy k nejednoznačné otázce televizní specifičnosti. Právě teoretické úvahy televizních kritiků a režisérů tak představovaly nejen kvůli své četnosti základ dobově a lokálně podmíněné reflexe tvůrčích možností televize a především televizní dramatické tvorby.

3.2.2.1 Československo - země televizní estetiky zaslíbená

Problematika televizní estetiky představovala v kulturních (nespecializovaných) periodicích a u většiny studií nejfrekvencovanější teoretický pohled na nové médium. Tato skutečnost je poměrně výjimečná, srovnáme-li ji s hlavními oblastmi výzkumu v zahraničí. Vzhledem ke specifickým politickým podmínkám zájmy československých teoretiků neodpovídaly vývoji uvažování v Západní Evropě či zámoří,¹³⁶ ale ani v sousedním

¹³⁶ V Západní Evropě se vznikem tzv. birminghamské školy roku 1964 šířil vlivný přístup k masovým sdělovacím prostředkům, který kriticky reflektoval politiku médií a ideologický rozměr jimi nabízených obsahů. Tento proud označovaný pojmem kulturní / kulturní studia vnímal roli médií jednoznačně jako utvářející sílu kolektivního konsenzu, jímž se udržovalo status quo dominantních politických, ekonomických a sociálních vztahů.

Na Západ od Československých hranic se rozvíjelo více teoretických proudů, které vnímaly masová média, a televizi obzvláště, jako kapitalistický nástroj zkreslující vztah diváka k realitě. Vlivná byla tzv. kultivační teorie amerického profesora Georgea Gerbnera, který empiricky zkoumal dlouhodobé dopady sledování televize na konzumenta a především jeho prohlubující se důvěru v konstrukci sociální reality na obrazovce.

Polsku, kde se reflexe televize rozvíjela v institucionálně zaštitěném rámci tamější dynamicky se rozvíjející sociologické školy.¹³⁷ V Československu sociologický výzkum vlivů televizního vysílání a masových sdělovacích prostředků obecně po celou dekádu výrazně stagnoval, stejně jako celá tato vědní disciplína, která se začala institucionálně upevňovat až po roce 1965, kdy byl založen Sociologický ústav.¹³⁸ Varovný náhled na společenskou roli televize a její mocenský charakter se tak držel na okraji diskuze ohraničené patřičnými mezemi. Roli hrál nejen opožděný nástup média, po němž se teprve probouzel zájem o dosud nereflektované technické i estetické možnosti televize, ale i skutečnost, že kritický pohled naprosto odporoval usnesením ÚV KSČ. Podle nich televize

Předválečnou tradici, která byla oživena v 60. letech, měla kritika „kulturního průmyslu“, pro niž Theodor Adorno našel nejpřípadnější objekt právě v pseudorealismu televize.

Další velmi diskutovaný přístup k televizi rozvíjela tzv. Torontská škola, která přeci jen zastávala zdrženlivější odstup od ideologické kritiky vzhledem k odlišným teoretickým východiskům, v nichž nefiguroval neomarxistický pohled na společnost. Přesto médiím přisuzovala rozhodující mocenský vliv na společenský vývoj. V jejím rámci se rozvíjel koncept „technologického determinismu“, podle nějž je mentalita každé společnosti formována dominantním médiem dané doby a tím byla v 60. letech na Západě jednoznačně televize. Charakteristické rysy společnosti tak podle teoretiků Marshalla McLuhana a Harolda A. Innise odpovídaly vnitřním vlastnostem dominujícího sdělovacího prostředku. Média tedy měla podle tohoto náhledu moc ovlivnit celkový pohled jedinců na svět.

Irena Reifová a kol, *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 194–195, 250–252, 254–256. Viz: Stuart Hall, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies 1973; George Gerbner, *Cultural Indicators: The Case of Violence in Television Drama*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science 388, 1970, č. 1, s. 69–81; Theodor Adorno a Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth 2009; Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon 1991; Harold A. Innis, *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press 1991 (původně vydáno r. 1951).

¹³⁷ Silná předválečná tradice polské sociologie sice byla v období stalinismu utlumována, ale institucionálně přežívala a od poloviny padesátých let se stala silně prosazovanou disciplínou, která záhy překročila akademickou sféru. O tom svědčí velké množství institucí a sociologických oddělení v mnoha oblastech včetně zemědělství, průmyslu či armády. Po celém Polsku fungovala odborná pracoviště se zahraničními kontakty a navíc se dále prohlubovala specializovanost tohoto oboru. Nicméně se až na užívané metodologické postupy polská sociologie čím dál více vzdalovala západním vzorům, jelikož směřovala k čistě aplikovanému výzkumu, nevzdalovala se ani při empirickém bádání původním marxistickým východiskům (především co se týče specifické sociální struktury obyvatelstva) a v podstatě se vyhýbala roli kritické společenské diagnózy.

Jan Szczepański, *Současný stav polské sociologie*. *Sociologický časopis* 1, 1965, č. 2, s. 152–161; Joanna Kurczewska, *Polská sociologie – od „října“ do „června“ (1956–1989)*. *Sociologický časopis* 41, 2005, č. 4, s. 648–649.

Jednou z mnoha oblastí byl i výrazně se prosazující výzkum sociologie kultury, v jehož rámci se v šedesátých letech zkoumala masová kultura včetně otázek vlivů televize a to jak teoreticky, tak empiricky. Výsledkem výzkumů je např. kniha Antoniny Kłoskowské napsaná roku 1964, která se věnuje obecným otázkám masové kultury (Viz: Antonina Kłoskowská, *Masová kultura: Kritika a obrana*. Praha: Svoboda 1967) či publikace, které svými názvy jasně dokládá užití empirických sociologických metod ve vztahu k televizi, např. ankety (Andrzej Siciński, *Telewizja i radio jako elementy kultury masowej mieszkanców Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego*. Varšava: Polskie Radio i Telewizja 1965 či Andrzej Siciński, *Czas wolny i kultura masowa w środowisku ludności miejskiej: wstępna analiza wyników badania ankiet*. Varšava: Polskie Radio i Telewizja. Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych 1966). Autor posledních dvou publikací své výzkumy prováděl na půdě Institutu filosofie a sociologie Polské akademie věd. V Československu se rozsáhlejší diskuze o masové kultuře rozpoutala až roku 1968 na stránkách časopisu *Estetika*.

¹³⁸ K institucionalizaci sociologie v ČSSR viz Marek Skovajsa, *Sociologický ústav na Akademii věd 1965–2005*. *Sociologický časopis* 42, 2006, č. 1, s. 183–184.

všemi prostředky napomáhala nikoli stagnaci, ale vzestupu společnosti i člověka ke kýženému cíli. Proto problematické body zůstávaly v publikovaných textech spíše marginální a omezené na krátké výměny názorů: diskutovalo se nanejvýš o možných dopadech vysílání na rodinný život či dětské vnímání, na úpadek jiných kulturních aktivit a zpočátku i institucí, o společensky škodlivé „bačkorové kultuře“. Přesto ovšem tyto problémy vycházely z diskuzí jako přechodný stav zapříčiněný nezkušeným a „vychovatelným“ divákem, nejednalo se o nedostatky samotného média. Skutečně kritická stanoviska vyvolávaly pouze glosy k televiznímu vysílání v USA či Západní Evropě.¹³⁹

Československo se tak stalo zemí televizní estetiky zaslíbenou především vzhledem k politickému vlivu. Ten na jednu stranu uměle vnášel do teoretické diskuze stagnaci a jednostrannost a de facto ji izoloval od vnějších podnětů, ale na stranu druhou umožňoval uchopit jinde vyčerpané estetické otázky důsledněji a novými pohledy. Tradiční puristická argumentace byla poměrně záhy vystřídána přesnějšími metodami (strukturalismus, teorie komunikace, zkoumání percepce). Československá teorie 60. let v mnohém navazovala na úvahy předchozí dekády, a i když se otázka čisté formy stala celosvětově problematickou, jsou i v případě našeho teoretického diskursu viditelné snahy, jak ji přesáhnout a neomezovat se jen na výrazové paradigma (např. zájemem o estetické důsledky reaktivního vnímání televizního diváka či hledání hlubší specifičnosti v procesech sdělování)). Československá televizní estetika nepředstavuje vzhledem k jasně progresivnímu a často se i vymezujícímu charakteru příklad teoretické stagnace, i když samozřejmě nelze popřít, že byla produktem ideologické svázanosti. Její nikoli zanedbatelná pozice v mezinárodním kontextu úzce souvisela se zahraničním uznáním a oceňováním československé televizní tvorby jako laboratoře nových forem.¹⁴⁰ Tuto představu upevňovaly i přidružené iniciativy, jako byly například diskuzní tribuny na téma televizní estetiky na Mezinárodním televizním festivalu v Praze. Propojení pokročilé teoretické reflexe s důvtipnou sebereflexí na straně tvorby bylo v šedesátých letech jedinečným československým přínosem, kterému se dařilo držet při životě pozici jinde opuštěné diskuzí o společenských vlivech nového

¹³⁹ U těchto glos však zůstal nevyužit prostor pro konstruktivní kritiku, která by navazovala na tamější podněty neomarxisticky založených teoretiků a kulturních kritiků. Občasné glosy tak pouze zjednodušeně popisovaly úpadek tamní divácké kultury vzhledem k všudypřítomné reklamě a degradaci vkusu i morálky nízkými žánry. Takový kritický pohled byl i klíčem k výběru vhodných zámořských teoretických prací – pro edici vydávanou Studijním oddělením ČST redaktory z amerických studií vybrán text Harolda Mehlinga *Velký zabiják času*, který je spíše ironickým přehledem hlavních znaků amerického televizního „byznysu“ a jím zapříčiněných skandálů. Viz: Harold Mehling, *Velký zabiják času*. Praha: Edice ČST, 1965.

¹⁴⁰ Především se jedná o nové formy hudebně-dramatických žánrů a o pokusy na poli televizního filmu, které byly každoročně oceňovány na nejprestižnějších televizních festivalech (Monte Carlo, Montreux, Prix Italia). Reflexi těchto formálních přínosů ČST v oblasti televizní dramatiky se bude věnovat závěr kapitoly Televizní drama a film.

média a dodat jim díky optice překonávající rámec formalismu novou přitažlivost i životnost.

3.2.2.2 Čtyři pilíře teoretického subdiskursu

Dílčí pozastavení v široké oblasti televizní estetiky mohla u konkrétních přispěvatelů postupně vytvářet implicitně soudržné názorové pozadí, stěží však dospěli ke komplexní osobité poetice a jasnému řádu myšlení. Výpovědi, které řadíme k „čisté“ teorii naopak tyto vlastnosti nepostrádají a kromě toho je pro ně typické vymezovat se na základě argumentace i přísně metodického postupu vůči předpokladům, které jsou momentálně uznávány za všeobecně platné. První pokusy o skutečně teoretické uchopení televize nikoli jako technického a komunikačního prostředku (těmto otázkám se věnovalo několik prvních odborných publikací vydaných v padesátých letech¹⁴¹), ale jako prostředku vyjadřovacího, se objevily na počátku šedesátých let. Vykročením ke komplexnějšímu pojednání o televizní estetice byl sborník *Čtyřikrát o televizi* vydaný roku 1961¹⁴², v němž se čtyři autoři (sovětský teoretik Vladimir Sappak, kritici Ladislav Smoljak a Milan Schulz, režisérka Eva Sadková) vyjadřovali k základním znakům a pravidlům televizních žánrů a vymezovali podstatu televizního výrazu na pozadí divadelních a filmových konvencí. Kniha v Sappakově rozsáhlé úvodní studii přímo naznačovala cestu, kde hledat podněty a na jaké poznatky měla československá estetika televizní tvorby navazovat. Přeložená studie sovětského průkopníka na poli výzkumu televizního výraziva Vladimíra Sappaka viditelně měla otevřít očekávanou diskuzi, čemuž odpovídalo i pojetí textu: jednalo se spíše o soubor postřehů, jenž postihoval základní vlastnosti televize, aniž by zohledňoval jejich specifická uplatnění v konkrétních televizních formách, především těch uměleckých. Sovětská teorie televizního umění byla nicméně v době vydání této publikace již dále díky studiím teoretiků A. Jurovského a A. Donatova.¹⁴³ Sappak na rozdíl od nich ve svých

¹⁴¹ Viz: Jiří Havelka, *O televizi*. Praha: Knihovna Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí 1954; Jiří Havelka, *Televise*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury 1956; Milan Tomsa, *Zázraky televize*. Praha: Práce 1959.

¹⁴² Vladimír Sappak, Milan Schulz, Eva Sadková, Ladislav Smoljak, *Čtyřikrát o televizi*. Praha: Československý spisovatel 1961.

Co se týče zavádění zájmu o obecnější úvahy nad uměleckým statutem televize, knižní publikaci předchází speciální číslo časopisu *Kultura* z listopadu 1960, které bylo celé věnováno televizi a koncipováno jako „začátek pravidelných rozprav o její cestě, o jejích hledáních, o její účasti v životě. O tom jak slouží naší době“. Kromě úvahy Martina Michálka o bačkorové kultuře a rozhovorů s režiséry se na v tomto čísle objevila i rozsáhlá beseda s televizními pracovníky, v níž se řešily problémy skladby programu a uměleckých možností televize. Vydání uzavíral překlad Sappakových stručných estetických poznámek o televizi. Viz: *Kultura* (*Kultura 1960 o televizi*) 4, č. 47, 1960.

¹⁴³ Viz: Alexander Jurovskij a A. Donatov, *Specifika televize*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace Čs. televize 1962; Alexander Jurovskij, *O povaze televize*. Praha: Studijní odbor Čs. televize – ediční oddělení 1965.

studiích nedošel (i vzhledem ke své předčasné smrti roku 1960) dále než k řetězení dílčích poznatků na základě zkušeností se sovětským vysíláním a jeho texty postrádaly zobecnění a pevnou koncepci. V tomto případě celá studie stála pouze na obecně platné premise, že televize nesnáší předstírání a její umění spočívá v naprostém dojmu skutečnosti, tzv. „efektu účasti“. Tímto předpokladem se Sappak předem vzdával bližšího zkoumání výrazových (stylistických) možností televizní tvorby.

Kritika věnovala v recenzích knihy výrazný prostor právě této studii a ostatními se zabývala spíše okrajově. Tím byl poněkud zkreslen význam vůbec první rozsáhlé československé stati o televizním umění, v níž byla navíc velká část věnována konkrétně estetickým pravidlům televizní hry jako žánru s vlastními pravidly. Autor textu Ladislav Smoljak v ní sice potvrdil, že sovětská televizní teorie skutečně měla sloužit jako východisko a v určitých bodech na Sappaka jako inspirátora navazoval, ale nebránil se polemice, důslednějšímu dotažení myšlenek a odlišným závěrům. I on jako kritik vycházel z konkrétních televizních realizací, aby mohl podložit obecnější úvahy o tom, jaký poměr autentičnosti a stylizace obrazovka a divák snese. Právě uznáním stylizačních možností televizních prostředků Smoljak posunul diskuzi dále než Sappakovo rigidní lpění na absolutním realismu. Přesto i on zachovával zdrženlivější postoj vůči naprosté výrazové emancipaci televizního umění, což odráží jeho závěr, podle nějž stále hrozilo nebezpečí, že televize nebude stát vedle ostatních umění a naopak bude vykonávat práci za ostatní umění. Smoljakem prosazovaná představa nečistých dramatických televizních forem tak v souladu s tímto názorem problematizovala již existující dobový konsenzus televizní kritiky. První československý pokus o systematictější přístup k televizní estetice naznačoval ambici teprve se rodící teorie prověřovat platnost dosud prosazovaných poznatků a slepě nenásledovat dříve vytyčené směry. Zatímco například texty A. Donatova a A. Jurovského¹⁴⁴ mají více společného než odlišného a jejich diskuze probíhala spíše prostřednictvím pasivního sdílení základních poznatků, československá teorie i přes výrazně omezený prostor prokazovala větší dynamiku – proto zde mohla vzniknout dvě metodicky natolik odlišné a vyhraněné počiny jako byly ucelené teoretické systémy Jana Kučery a Jána Šmoka.

¹⁴⁴ Nejdůležitější studie obou autorů (Jurovského *Specifika televize*, Donatovova stať *Televize se stává uměním* vyšly v jednom svazku Edice ČT. Viz Alexander Jurovskij, A. Donatov, *Specifika televize*. Ústřední archivy a dokumentace Čs. televize 1962.

Jan Kučera¹⁴⁵ se televizi jako teprve budoucímu médiu věnoval již od čtyřicátých let a ani v této době neopomíjel otázku jejích tvůrčích perspektiv.¹⁴⁶ Později se však k televizi vztahoval na základě dosažených poznatků z dlouholetého studia filmové řeči. Důvodem bylo, že Kučerovo pojetí kinematografie v sobě integrovalo i technologii televize, jelikož společný princip pro něj spočíval v zápisu pohybu (změny). Tento názor však nebránil tomu, aby se Kučera na přelomu padesátých a šedesátých let začal věnovat i v mezinárodním měřítku průkopnické práci, jejímž výsledkem mělo být čisté vymezení osobité povahy televize, tzv. „televiznosti“. Zatímco tedy základní vyjadřovací prostředky filmu zůstávaly v jeho úvahách neoddiskutovatelnou součástí televizního paradigmatu, hledání specifík zaměřil spíše na oblast komunikace a situace diváckého vnímání. Teprve zohledněním předpokládané percepční odezvy stanovil Kučera pravidla pro specifické užití kinematografických estetických prostředků v oblasti televizní tvorby.¹⁴⁷ Pozornost zaměřená na specifický profil televizního diváka tak statut nejčistší televizní formy přisuzovala živě vysílaným studiovým inscenacím, ačkoli v době vzniku systematického souhrnu Kučerových úvah pod názvem *Povaha televize*¹⁴⁸ se psal již rok 1963 – tedy doba, kdy televize obzvláště v oblasti dramatické tvorby plošně přecházela na záznam.

Kučerova poetika znamenala výrazný posun dobové diskuze vzhledem k netradičně zvolenému úhlu pohledu na projevy „televiznosti“. Klíč k nim představovala především zobecňující schopnost aktivního a tvůrčího televizního diváka, intimní působení obrazovky a především dojem simultánnosti. Odklon od přísně formalistického posuzování televizních specifík ovšem nebyl ve své době v reakcích ostatních teoretiků i kritiků vnímán jako zcela bezproblémový a spíše otevíral prostor pro revize a polemiky. Především se objevovaly názory, že i když Kučera dospěl k soudržnému estetickému systému, ve způsobu výkladu neopustil pole komparace s jinými uměleckými druhy. Zkrátka nedokázal specifika uspokojivě vysvětlit, aniž by se oprostil od předpokladu podobného přístupu filmu a televize ke snímanému objektu. Kritici Kučerovy publikace viděli nedostatek i v tom, že v ní byl přehlížen přechodný stav vyvíjejícího se média a že nedostatek vizuálních vodítek na obrazovce mu posloužil jako základ jeho

¹⁴⁵ Viz medailon autora v příloze.

¹⁴⁶ Viz: Jan Kučera, *Televise*. Praha: Orbis 1940; Jan Kučera, *Televizní vysílání. Filmová práce* 2, 1946, č. 26–27, s. 4.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 198–202, 206–207.

¹⁴⁸ Kučerova *Povaha televize* je název původního rukopisu, který vyšel strojopisně roku 1964 v Edici ČT, stejný rok byl ovšem text vydán s mírně pozměněnou předmluvou pod názvem *Setkání s televizí* v nakladatelství Orbis.

úvah.¹⁴⁹ S Kučerovou poetikou, jejímiž přesnými výsledky se budeme podrobněji zabývat v analytické části, polemizoval především Přemysl Freiman,¹⁵⁰ který svoji dvojdílnou studii *Hledání televize* napsal jako součást náplně práce vedoucího oddělení perspektivní programové koncepce ČT. Pokusil se v ní překonat podstatná omezení *Povahy televize*, a tím vzniklo neméně podnětné a pronikavé teoretické dílo, které se vymykalo pouhé kritické aplikaci přejatých poznatků.

Ján Šmok byl vedle Jana Kučery jediným teoretikem se vztahem k televizní estetice, jenž svým dílem věnovaným otázkám nového sdělovacího prostředku (*Obecná teorie televize I, II*) splňoval nároky akademického diskursu. K řešení estetických problémů televizní tvorby přistupoval totiž na základě vlastního metodického rámce, tzv. angelmatiky. Jednalo se o teoretický systém vizuálního sdělování, který umožnil díky vytvořenému komunikačnímu schématu, napojit teorii filmového i fotografického obrazu na sféru obecné uměnovědy. Šmokem vytvořené kategorie dokázaly postihnout zákonitosti celé řady sdělovacích systémů – kromě vizuálních obrazů platily i pro písmo či sochařství.¹⁵¹

Šmok přistupoval na základě své metody k televizi jako ke specifickému prostředku komunikace a vymezil jej na základě jiných sdělovacích systémů a distribučních forem. Dosavadní přístupy televizní teorie navrhoval překonat stanovením tří základních oblastí aktu sdělování (tvorba sdělení autorem, šíření sdělení distributorem a přijímání sdělení adresátem), které podle něj překonávaly problém nejasné hranice mezi samotným sdělením a jeho následnou manipulací. Televizi jako nové médium totiž vnímal zcela odlišně než kdokoliv jiný v rámci československé teoretické diskuze a zřetelně se distancoval od dobového diskursu založeného na otázkách televizní specifičnosti. Pro Šmoka totiž byla bezpředmětná otázka, zda televize je či není novým uměním (v jeho systému emotivním sdělením), jelikož uměleckou podstatu podle něj mohla mít pouze samotná sdělení. Televize v jeho teoretickém systému nebyla svou podstatou nástrojem k vytváření sdělení, ani sdělovacím prostředkem, nýbrž ji připadala pouze role nové distribuční formy. Mohla pouze šířit již hotová sdělení a jako organizační mezistupeň určitými způsoby tato sdělení ovlivňovat. Na místě tedy bylo se spíše ptát, zda je televize jako nová distribuční forma způsobilá k distribuci uměleckých děl a jaké nové sdělovací útvary jsou jí podmíněny.¹⁵²

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 203.

¹⁵⁰ Viz medailon autora v příloze.

¹⁵¹ Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo*. Diplomová práce obhájená na Institutu umělecké fotografie Filosofické a přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě r. 2003.

¹⁵² Ján Šmok, *Obecné základy teorie televize - Díl I*. Praha: Studijní odbor Čs. televize 1969, s. 118.

Aplikací vlastní metody Šmok nakonec nezůstával pouze u obecného nákresu chování televizního média během distribučního aktu, ale současně nacházel využitelnost teorie sdělování pro praxi. Poznatky tak neotevíral dalším diskuzím¹⁵³, nýbrž je používal jako kritický korektiv soudobých problémů televizního vysílání v Československu. Jeho zájem se týkal zejména konkrétních nedostatků řízení televize (vč. konceptu kulturní revoluce a vztahu televize k dalším kulturním institucím – témat přítomných již celou dekádu v televizní kritice) jako neohrabaného „*distribučního giganta*“ hotových sdělení.¹⁵⁴ Jeho závěry ovšem předkládala řešení i pro estetické nejasnosti, jako byla například bezradnost mnohých kritiků a teoretiků vůči postupnému zániku závislosti televizní umělecké tvorby na živém vysílání.

Šmok stejně jako Kučera vnímal kinematografii jako vícečlenný soubor s řadou technických a prostředkujících variant a samo sdělení distribuované televizí se v jeho teorii podstatně nelišilo od sdělení určených pro kinodistribuci. Přesto se ale společnému základu na cestě mezi autorem a adresátem vzdalovalo a v této fázi Šmok nacházel vlastní estetická kritéria ve vztahu k tomu, jaké aspekty sdělení jsou pro danou formu únosné a jaké nikoliv. Navíc stejně jako pro Kučeru i pro Šmoka představovala specifická percepční situace důležitý středobod úvah. Ve Šmokově systému byl totiž způsob, jakým divák mohl předkládané sdělení vnímat, stěžejním vlivem, kterým distribuční forma působila na výslednou podobu sdělení.

Obě nejzávažnější díla teoretického diskursu vyvolávají otázku, zda se svým zájmem o estetický systém televize jako celek (či jeden z projevů ještě mnohem širšího sdělovacího systému) nevymykají úžeji vymezenému teoretickému diskurzu o televizním dramatu. Těžiště tohoto diskursu skutečně tvoří kratší studie, které sloužily především k přetváření empiricky nabytých poznatků v obecnější i objektivnější soubor hodnotících měřítek a přístupů. I když představovaly vzhledem k reakcím na sdílené tvůrčí podněty i společný problém koncepční dramaturgie stěžejní pole pro rozvoj dobové diskuze, byl skutečně jejich kontakt s tvůrčí sférou jedinou dynamikou pro upevňování názorů na televizní specifičnost? Teoretické studie Kučery, Šmoka a Freimana mají ve vztahu k diskuzím o televizním dramatu význam v tom, že prostřednictvím odkazů na základní (i společensky podmíněné) funkce nového sdělovacího prostředku napomohli významně rozšířit perspektivu jeho tradičního estetického vnímání. V podstatě směřovali k zásadnímu

¹⁵³ Další otevřenou teoretickou diskuzi Šmokův sebevědomý postoj vylučoval, což dokládá i poslední věta knihy: „Nikde jinde nelze obecné základy televize hledat“. Ján Šmok, *Obecné základy teorie televize - Díl II.* Praha: Studijní odbor Čs. televize 1969, s. 108.

¹⁵⁴ Ján Šmok, *Obecné základy teorie televize - Díl II.* Praha: Studijní odbor Čs. televize 1969, s. 108.

estetickému obratu. Jmenovaní autoři k otázce televizní specifičnosti přistupovali nikoli přímočaře skrze formální vymezení, ale různými oklikami – například přes průzkum televizní percepce, kterou ztotožňovali se svěbytným typem komunikace. V podstatě tak odníмали dílu jeho dosavadní charakter uzavřeného souboru stabilních, více či méně specifických znaků a začali jej pojímat jako proces či akt. Jedním z cílů analytické části této práce bude zaměřit se na to, zda tento navrhovaný obrat v tradičním přístupu k televizní specifičnosti uzavřen v omezené komunikaci těchto několika textů, či zda se určitým způsobem odrážel i v obecnějších úvahách kritiků a tvůrců, resp. na pozadí recenzí konkrétních děl.

3.2.3 Institucionální pole diskursu o televizním dramatu

Pojem institucionální diskurs představuje v diskursivním poli protipól dobových kritických a teoretických diskuzí, tedy sféru programotvornou a prakticky zaměřenou, s odlišnými kritérii a požadavky, jež vycházely z potřeb každodenní praxe i kulturněpolitických směrnic. Československá televize jako monopolní instituce pro tvorbu televizního obsahu ovšem neměla na poli reflexe tak jednoznačné postavení a bylo by zkreslující ji vnímat pouze jako překážku v rozvoji vzájemně inspirativních vztahů mezi teorií otevřenou kritikou a tvůrčími podněty.

V kapitole o kritice jsme v souvislosti se vznikem FITESu přiblížili konflikt zájmů, který v důsledku rozostřil hranici mezi nezávislou reflexí a tvůrčí platformou a přesunul ji hlouběji do institucionální sféry. Hranice tedy již nevymezovala, jak byl program nahlížen vně a jak uvnitř Československé televize, ale probíhala mezi vedoucími složkami ČT a dramaturgickým zázemím na úrovni redakcí. Pro dramaturgy a autory představovala v druhé polovině šedesátých let druhou, přitažlivější autoritu institucionálně organizovaná televizní kritika, která z nové pozice účinněji prosazovala sdílenou představu o tvůrčí koncepci. Vedení televizní instituce v dané době jednalo téměř výhradně v souladu s nutností plnit stranické směrnice a zodpovídat se pravidelně Ideologickému oddělení ÚV KSČ za výsledky své práce. Vzhledem k uplatňovaným kontrolním mechanismům (každoročně schvalované ideově tematické plány a pravidelné hodnotící zprávy, které redakce předkládaly programovým náměstkům) byla dramaturgie pevně navázána na institucionální zájmy, nicméně představa jejích činitelů odpovídala daleko spíše estetickým tendencím v ostatních subdiskurzech, Institucionální diskurs tak pro nás představuje soubor výpovědí, které měly „seshora“ ovlivňovat procesy na nižších stupních a oproti interním

direktivním směrnicím se vyznačovaly více zprostředkovanou a méně závaznou povahou. Záměrem institucionálního diskursu nicméně stále bylo názorově usměrňovat tvůrčí složky – a to zejména na poli dlouho přehlížené estetické diskuze.

Otázku, jak konkrétně instituce uplatňovala méně přímým způsobem své zájmy, zodpovíme vzápětí. Předtím je však vhodné zohlednit, že by bylo zkreslující vnímat vedení ČT pouze jako oficiální korektiv dobových diskuzí teoretiků, kritiků a později i samotných tvůrců, který usazoval představy o specifickém uměleckém působení televize „na zem“. I když televizní instituci v první polovině šedesátých let plně ovládaly antiformalistické tendence (což ve svých textech dostatečně tlumočil „ideolog televizní estetiky“ Valter Feldstein, jak jsme se přesvědčily v minulé podkapitole), nepodléhala rigidním kulturněpolitickým směrnicím vždy. Například v dobách, kdy byl formalismus ještě stále kontroverzním tématem, vymezovala Československá televize v dialogu s institucí Československého státního filmu vlastní programovou koncepci s důrazem na specifické televizní formy. První společné řešení problematiky kompetencí obou médií proběhlo v roce 1957 na půdě Ministerstva kultury, kam společně s rozhlasem až do konce padesátých let v programových otázkách televize spadala. Na základě diskuze na ministerském kolegiu byla televizi přisuzována primárně sdělovací funkce a očekávalo, že od filmu převezme zpravodajské, dokumentaristické i populárně-naučné žánry. Kinematografie naopak měla díky pokročilejším vyjadřovacím prostředkům a nově objeveným způsobům jejich využití již bez této „zátěže“ posilovat svoji uměleckou roli.¹⁵⁵

Na dalším mezinstitucionálním jednání roku 1959 se ještě více zdůrazňovala otázka odděleného hledání vlastních specifík televize a filmu. Hovořilo se především o estetických problémech, které film na obrazovce devalvovaly, a proto mělo být vysílání kinematografických děl až na celospolečensky prospěšné výjimky postupně nahrazeno výhradně televizní tvorbou.¹⁵⁶

Problematiku vlastní podstaty televize na pozadí konkurenčních zprostředkovatelů obsahu (vč. rozhlasu) však odsunul do pozadí přerod Československé televize

¹⁵⁵ Vztah filmu a televize s ohledem na jejich vzájemné působení v perspektivním vývoji (Materiál předložený Františkem Nečáskem a Jiřím Markem schůzi kolegia Ministerstva školství a kultury dne 18. 3. 1957). Spisový archiv ČT, INF 619, k. 122, s. 2.

Závěr usnesení přijatého na půdě Ministerstva kultury roku 1957 shrnul celou problematiku takto: „Problém filmu a televize je nutné řešit především z hlediska kulturně politického. Proto je třeba prohloubit specifiku televizní i filmové tvorby. Je třeba oddělit dramaturgický vývoj televize a filmu a prohlubovat vlastní televizní a filmové prostředky především v tom, že televize bude vytvářet více vlastních programů a film po stránce umělecké a technické bude rozvíjet vlastní směr výrazových prostředků a tvorby.“ Tamtéž, s. 15.

¹⁵⁶ Politické a kulturní předpoklady dalšího rozvoje televize a filmu v ČSR (Materiál předložený Jiřím Puršem kolegiu Ministerstva školství a kultury dne 8. 6. 1959). Spisový archiv ČT, INF 619, k. 122, s. 3–4.

v samostatnou ústřední organizaci, jež přímo podléhala statutům vlády, ale rovněž bezprostřednímu ideovému dohledu ÚV KSČ. Nové závazné požadavky, které vyplývaly z konceptu kulturní revoluce a zásad socialistické výchovy, zcela proměnily priority vedení a vyvázaly vyjasňování programové koncepce z dobových estetických diskuzí. Přesto Československé televize ve snaze dostat roli účinného nástroje masové výchovy začala později naplňovat své ambice i na výzkumném poli.

3.2.3.1 Institucionální odborný subdiskurs

Po několikaletém omezení programové koncepce na plnění vnějších ideových směrnic si také vedení ČT začalo uvědomovat, že se vývoj vysílání – co se týče přesvědčivosti, a tím pádem i zesíleného dopadu prosazovaných hodnot – neobejde bez základů teoreticky podloženého výzkumu. Právě ambice instituce ve výzkumné oblasti, ať už dospěly k realizaci, či setrvaly na úrovni plánů, označujeme v celkovém diskursivním poli jako institucionální odborný subdiskurs.

Pomineme-li výzkumně nemotivovanou účast na estetické diskuzi na sklonku padesátých let, začátek skutečného rozvoje tohoto subdiskursu se datuje do dubna roku 1965, kdy byl reorganizací původního odboru Ústředních archivů a dokumentace a oddělení styku s diváky ustaven Studijní odbor ČT. Jeho složky měly na starosti dokumentační a ediční činnost, metodický výzkum potřeb diváka podložený sociologickými metodami (nešlo tedy už pouze o statistický „průzkum“) a nově i teoretickou činnost v oddělení teorie programové tvorby a výroby. „Účelem tohoto organizačního opatření bylo soustředit dosud roztříštěnou studijní a teoretickou činnost, prohloubit dosavadní úsilí o rozvoj teoretické práce a postavit výzkum televizních diváků na nový vědecký základ,“¹⁵⁷ vyjmenoval motivace pro vznik odboru jeho nový vedoucí a bývalý programový náměstek Valter Feldstein.

I když se podařilo tyto potřeby na vedení ČT prosadit (ačkoliv až do konce roku 1965 odbor existoval spíše de jure a započetí výzkumu oddalovaly organizační problémy), nepodařilo se již vymínit podmínky pro zdárné plnění předsevzetí. Jak prostorově, tak finančně a kádrově neutěšená situace nového odboru naznačovala jeho marginální pozici v rámci instituce.¹⁵⁸ Problémy však přicházely i nezávisle na ní: především nebylo možné

¹⁵⁷ Vznik, vývoj a poslání Studijního odboru ČT (Materiál pro schůzi kolegia ČT dne 4. listopadu 1965). Spisový archiv ČT, INF 63, i. č. 341, s. 1.

¹⁵⁸ Oddělení teorie například nedisponovalo vlastní místností, jeho pracovníci sdíleli polovinu místnosti se sekretariátem Studijního odboru. Valter Feldstein v dopisu z ledna 1967 žádal ředitele pražského televizního studia o uvolnění jedné či dvou místností a označil podmínky pro práci v oddělení za naprosto nevyhovující a neudržitelné. Pracovníci podle něj závažnější úkoly plnili v domácím prostředí, ale jejich bytové podmínky

celé měsíce sehnat zejména pro oddělení teorie odborně kvalifikované pracovníky. Ještě v závěru roku 1965 tvořili toto oddělení pouze jeho vedoucí Ludvík Baran a Vladimír Vávra, zaměstnaný pouze na půl úvazku. Teprve v průběhu následujícího roku se k výzkumnému týmu připojil student FAMU Pavel Hajný, který se měl zabývat otázkami umělecké a zábavné tvorby a specifické povahy televize ve vztahu k technice. Nicméně požadovaný výzkum vzhledem k velmi pozitivistickým nárokům na výstupy neodpovídal nárokům na skutečně teoretické bádání.¹⁵⁹ Navíc, jak dokládá materiál předložený na jaře roku 1966 na schůzi vedení ČT, představené funkce oddělení teorie programové tvorby a výroby nedávaly oproti ostatním složkám Studijního odboru tomuto oddělení příliš nadějně perspektivy:

„Smyslem práce je řešení závažných teoretických otázek a problémů televizní tvorby a výroby jednak proto, aby byly *zobecněny* některé specifické znaky televizních pořadů a programů, jednak, aby stykem s praxí byla postupně stanovena kritéria hodnocení kvality tvůrčí práce a podněcován experiment. Hlavní metodou oddělení teorie televizní tvorby bude úzká součinnost s autory jednak ve směru vyhledávání závažných podnětů pro průzkum přímo z praxe, jednak ustavičná konkrétní pomoc rozvoji programu a vytvoření solidního a konkrétního základu televizní teorie.“¹⁶⁰

byly rovněž nevyhovující. Dopis V. Feldsteina řediteli ČT Praha Karlu Kohoutovi. Spisový archiv ČT, INF 170, i. č. 1039.

Již roku 1965 přicházely ze strany Československého rozhlasu i Československého filmu podněty organizačně sjednotit studijní činnosti těchto institucí ve Studijním ústavu rozhlasu a televize (na půdě rozhlasu byl dokonce vypracován návrh statutu) či v rámci reorganizace Filmového ústavu na Filmový a televizní ústav. Zatímco druhý z návrhů Feldstein odmítl jako neopodstatněný z hlediska zcela odlišného způsobu zveřejňování děl ve filmu a televizi, o návrhu spojení s rozhlasem uvažoval vážněji. Vnímál totiž řadu podobných rysů, které dávaly základ společnému výzkumu – ať to byla potřeba vytvářet velké množství pořadů, domácí prostředí recepce či masové působení, jež sebou přinášelo nutnost osvojit si vhodné nástroje pro divácký průzkum. Problémy viděl ve zcela odlišné teoretické oblasti, především co se týče estetických prostředků a diváckého vnímání. Feldstein nezastíral, že by osamostatnění studijních odborů mimo instituce výrazně prospělo rozvoji studijní práce, která by byla vyvázána z nutnosti operativních řešení a mohla by se díky nezávislosti obohatit o širší perspektivy. Návrh rozhlasu tedy nezpochybnil a naopak rozvíjel představu samostatného podniku s řídícím správným orgánem, jehož funkcionáře by měli pravomoc jmenovat oba ústřední ředitelé ČT a Čs. rozhlasu. Tamtéž, s. 29–30.

¹⁵⁹ Zde byla cílem hlavně formální analýza jednotlivých pořadů, která by prozkoumala podíl jednotlivých elementů na účinnost obrazu (např. herecký projev, prostor, čas, pohyb či dějové napětí) a jejím výstupem by byl experimentální test a grafická analýza, jež by jako nástroje později umožnily zkoumat každý druh uměleckého pořadu na základě kritérií jako je čistota předvedení či znaky mistrovského a diletantského zpracování. Vznik, vývoj a poslání Studijního odboru ČT (Materiál pro schůzi vedení ČT dne 4. dubna 1966). Spisový archiv ČT, VE 1, i. č. 621, s. 18.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 16. Zvýraznění převzato z původního textu.

Níže Feldstein rozvíjel naznačenou roli jeho oddělení jako opory tvůrců na cestě k experimentu: „Jedním z cílů je navodit a vyvolat televizní experiment (připravit mu půdu i teoretické zázemí, odraz). Dalším cílem je zvýšení kvality práce, výběrovosti a hlubokého tvůrčího zájmu o specifický televizní projev [vše zvýrazněno Feldsteinem, pozn. JJ]. K těmto úkolům byly již zahájeny přípravné práce /bibliografie, heuristika, dokumentace/ a zajištěna síť expertů mimo oblast Československé televize.“ Tamtéž, s. 19.

Oddělení v tomto ohledu sice argumentovalo potřebou vytvářet teorii podloženou konkrétními počiny a zkušenostmi, na druhou stranu posilovalo i již přítomnou argumentaci tvůrčích složek převzít do vlastních rukou rozvoj programů a aktivně proměnit nedostatečnou programovou koncepci. Vedení televize takové důsledky pravděpodobně bralo na vědomí a o to více měla teprve vznikající teoretická platforma obtížnou pozici. Ručně připsané poznámky ze schůze vedení ČT u citovaného odstavce jednoduše uvádějí, že rozvíjení teorie na půdě ČT „[...] je jistě důležitá činnost, ale je mnoho pochybností o její *současné* efektivnosti.“¹⁶¹ Když na jiném místě zmiňují autoři materiálu úsilí Studijního odboru vytvářet specifickou československou koncepci televizního programu, je k tomuto oddílu připsána strohá poznámka: „tedy *oni* a co *vedení?*“.¹⁶²

Vznikem oddělení teorie bylo stanoveno hned několik výzkumných témat, které ovšem ve většině případů nebyly personálně zabezpečeny, i když se počítalo s prací celých výzkumných týmů s výrazným zastoupením externistů. Zpočátku se tak výzkumné činnosti věnoval pouze Vladimír Vávra, který inicioval výzkum problematiky dokumentaristických pořadů,¹⁶³ zatímco předem určený plán teoretických prací se ani po roce nedařilo rozběhnout. V tomto plánu měl primární význam výzkum vztahů mezi televizí, filmem a rozhlasem v Československu, který počítal se vznikem pracovní skupiny napojené na široký okruh spolupracovníků (skupinu měli podle prvních předpokladů tvořit odborníci z programu, historici, sociologové či psychologové). Nakonec se podařilo najít vhodné kandidáty na půdě Filmové a televizní fakulty AMU (FAMU). Ti ovšem rozhodně neměli na půdě televizní instituce suplovat chybějící akademický diskurs. Nový vedoucí oddělení Ludvík Baran byl kameraman dokumentárních filmů především etnografického zaměření a jeden z prvních absolventů FAMU, jenž zůstal na akademické půdě jako tajemník katedry filmového obrazu. V televizi do té doby pravidelně režíroval a snímal reportážní pořady i několik inscenací. Jeho spolupracovník Pavel Hajný působil v ČT od roku 1962 jako střihač a mistr zvuku a přitom studoval na FAMU filmovou a televizní dramaturgii, což jej v rámci oddělení předurčilo k úkolu analyticky zkoumat a zobecňovat výsledky televizní tvorby.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 16. Zvýraznění převzato z původního textu.

¹⁶² Tamtéž, s. 20. Zvýraznění převzato z původního textu (první podtrženo jednou, druhé podtrženo dvojité).

¹⁶³ Výzkum měl probíhat na základě analýz konkrétních publicistických a dokumentárních pořadů. Po jejich přímém sledování byl v plánu týmový rozbor otevřený odborníkům mimo ČT. Výsledné analýzy měly zobecňovat získané poznatky, ale stanovovat na tomto základě i vhodná kritéria hodnocení, s nimiž měla být posléze seznámena i „oficiální kritika“. Podobná metoda měla být později aplikovaná i na výzkum zábavných pořadů, vč. televizních inscenací, u nichž se počítalo s přítomností televizních kritiků přímo při týmových rozborech. Tamtéž, s. 18–19.

Oddělení teorie tak personálně zajišťovali technicky zaměřeni praktici, které ovšem opravňovala k teoretickému (i estetickému) bádání jejich příslušnost k akademické půdě, i když se jednalo o fakultu primárně tvůrčí. Vzhledem k tomu, že teoretické oddělení mělo stejnou měrou zahrnout otázky programové i realizační (vč. otázek technologických), požadované úkoly by těžko mohl naplňovat člověk bez technického vzdělání a několikaleté tvůrčí praxe přímo v instituci. I proto je třeba vnímat základy teoretické činnosti Československé televize odděleně od subdiskursu zastupovaného teoretiky Janem Kučerou a Jánem Šmoke, jejichž výzkum nebyl nasměrovaný k bezprostřednímu užítkování poznatků v tvůrčí činnosti.

Výsledkem bádání a společných diskuzí měl být materiál o specifických vztazích mezi třemi médii, jehož cílem bylo poprvé se pokusit „[...] formulovat politické, právní, hospodářské, estetické a další postavení těchto tří komunikačních prostředků v socialistické společnosti, jejich zvláštnosti, historii, způsob diváckého vnímání atd.“¹⁶⁴ Podle dalších naplánovaných úkolů měli pracovníci oddělení zkoumat možnosti vícekanálového televizního provozu a zaměřovat se na speciální odvětví televizního programu na základě společenských a kulturních potřeb (v tomto rámci probíhal již zmíněný výzkum dokumentaristických pořadů ČT). Dílčím úkolem, který materiál uváděl pouze v perspektivním výhledu, bylo provést rozbor původních televizních her československé i zahraniční produkce a stanovit ze zjištěných poznatků hlavní znaky tohoto televizního odvětví, jeho zvláštnosti a odlišnosti v historii dramatické tvorby. A vrátíme-li se k diskuzi mezi kritiky a tvůrci na půdě tvůrčího svazu, oddělení teorie dostalo za úkol zaměřit se i na to, jak by ovlivnil organizaci programové tvorby v ČT vznik prosazovaných „tvůrčích štábů“.¹⁶⁵

Přehled činnosti tohoto oddělení za rok 1968 ovšem dokládá, že v průběhu dvou let došlo k pronikavé proměně úkolů a vytratil se prostor pro analytické výzkumné projekty. Náplň práce se omezila pouze na vytváření hesel pro Televizní slovník, tvorbu Televizního minima, dokumentování výstavby studia na Kavčích horách. Z původního plánu zůstal pouze dlouhodobý výzkum zábavných pořadů.¹⁶⁶ Právě tento posun v náplni teoretické činnosti ČT potvrzuje, že bádání nemělo přesahovat praktické uplatnění. Ambice oddělení podnítit tvůrčí rozvoj prostřednictvím univerzálně uplatnitelných analytických postupů pro

¹⁶⁴ Vznik, vývoj a poslání Studijního odboru ČT (Materiál pro schůzi kolegia ČT dne 4. listopadu 1965). Spisový archiv ČT, INF 63, i. č. 341, s. 26.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 27.

¹⁶⁶ Zpráva o činnosti studijního odboru za rok 1968. Spisový archiv ČT, INF 1348, k. 227, s. 8.

jednotlivé programové typy byly odsunuty operativními úkoly, které nepřesahovaly tvorbu utilitárních pomůcek pro televizní zaměstnance.

Skromné výsledky své práce pracovníci oddělení publikovali v edici připravované dokumentačně edičním úsekem. Vlastimil Vávra působil jako vedoucí programové řady a edice televizních scénářů Dílna a společně s ostatními kolegy byl členem redakční rady časopisu *Televizní tvorba*, který představoval další publikační prostor pro výsledky probíhajících výzkumů.¹⁶⁷ Toto periodikum vycházelo čtvrtletně od roku 1963 a v každém čísle byly otištěny rozsáhlé stati, u nichž vzhledem k nedostatku domácích autorů převládaly překlady teoretických i technicky odborných studií především ze zemí sovětského bloku.

Přísně interní povaha periodika nicméně nenaplněovala představu pracovníků edičního úseku o teoretické diskuzi, která by byla otevřená a přesahovala by velmi úzký rámec instituce, v níž ve skutečnosti mohly mít podněty z teoretických úvah dosti omezený dopad. Omezeného prostoru pro širší teoretickou rezonanci se podařilo dosáhnout v týdeníku *Československá televize*, ale stále sílil tlak podřídít profil tohoto periodika pouze propagační a popularizační úloze ve vztahu k televiznímu programu. Proto se v materiálu pro vedení ČT objevil i návrh, aby z toho důvodu vznikl druhý časopis, který by naopak popularizoval televizní teorii a na jehož stránkách by se setkávali televizní pracovníci se členy výzkumných týmů a televizními kritiky. Nové periodikum, které se mělo svou podobou nacházet ve čtenářsky vstřícnější poloze „*mezi Kinem a Filmem a dobou*“ se ovšem posvěcení shora nedočkalo.¹⁶⁸

Vedle většiny textů publikovaných v *Televizní tvorbě* byl také ediční plán primárně navázán na operativní potřeby instituce. Obě publikační platformy měly napomáhat výchově pracovníků televize a sloužit přípravě budoucích kádrů. Edice ČT začala vycházet stejně jako interní periodikum roku 1963, ale zpočátku ji silně brzdil nedostatek papíru, tudíž bylo nutné se spokojit s tzv. „malým“ vydavatelským povolením Ministerstva školství a kultury.¹⁶⁹ Do roku 1968 bylo publikováno celkem 30 rozsáhlých studií, opět většinou překladů. Z estetické teorie byly vydány základní práce sovětských průkopníků (Alexander Jurovskij: *Specifika televize*¹⁷⁰ a *O povaze televize*¹⁷¹, Vladimír Sappak:

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 16.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 4.

¹⁶⁹ Tamtéž.

¹⁷⁰ Aleksandr Jurovskij, *Specifika televize*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace Čs. televize 1962.

¹⁷¹ Aleksandr Jurovskij, *O povaze televize*. Praha: Československá televize 1965.

*Televize a my*¹⁷²), Kučerova *Povaha televize*¹⁷³ a vlivná padesátistránková stat' italské teoretičky Evelyn Tarroniové *Televizní estetika*¹⁷⁴ označená jako materiál UNESCO. U dalších textů příručkového charakteru je zřetelný důraz na praktičtější zužitkování poznatků pro nejrůznější televizní profese (pro televizní režiséry byly určeny *Poznámky k technice televizní režie*¹⁷⁵ Desmonda Davise, výchovu kameramanů zajišťovala kniha Ludvíka Barana *Řeč filmové kamery*¹⁷⁶ a scenáristé a dramaturgové mohli čerpat zkušenosti hned ze dvou příruček: *Jak psát pro rozhlas a televizi*¹⁷⁷ Stanleyho Fielda a dvojdílné *Anatomie televizní hry*¹⁷⁸ Johna Russella Taylora).

I když odborná knihovna Československé televize již v polovině šedesátých let ve svém fondu schraňovala na 3 500 převážně zahraničních publikací,¹⁷⁹ právě výběr redakční rady je důležitým vodítkem k tomu, abychom mohli rozpoznat, jakým textům byla v dané době přikládána největší váha. Dokumenty, které prosazovaly usměrňující představy televizního vedení vůči dramaturgii i uměleckému statutu sdělovacího prostředku, jsou tak pro nás spíše zdrojem specifických podmínek pro vyvíjející se reflexi. Výpověďmi institucionálního diskursu, které sdílejí stejnou komunikační úroveň s ostatními subdiskursy jsou výše jmenovaná výběrová díla, která byla zaměřena na žádoucí (nespekulativní) osvojování prakticky využitelných poznatků. Proto z a z větší části tyto výpovědi neměly sloužit rozvoji estetické diskuze na hranici zbývajících subdiskursů, Naším zájmem tedy v analýze zohlednit i soubor příslušných pravidel – v průsečíku s útvarem televizního dramatu –, který instituce touto nedirektivní cestou podsouvala odborné výchově pracovníků jednotlivých redakcí (v našem případě Literárně dramatickému vysílání). Pro analýzu má proto význam otázka, zda se tato pravidla v něčem střetávala s kritérii a prosazovanými tvůrčími koncepcemi televizní kritiky či s estetickými ideály teoretiků.

Specifickou váhu mají v tomto korpusu odborného institucionálního diskursu výpovědi, které si kladly za cíl usměrňovat nároky na dramaturgii televizního dramatu, přesahovaly její individuální akt a měly toto pole ovlivňovat jako celek. Přesněji máme na mysli snahy „předepsat“ základní úzus pro dramaturgy, jejichž činnost oproti autorům

¹⁷² Vladimír Sappak, *Televize a my*. Praha: Československá televize 1964.

¹⁷³ Jan Kučera, *Povaha televize*. Praha: Československá televize 1964.

¹⁷⁴ Evelina Tarroniová, *Televizní estetika*. Praha: Československá televize 1965.

¹⁷⁵ Desmond Davis, *Poznámky k technice televizní režie*. Praha: Československá televize 1963.

¹⁷⁶ Ludvík Baran, *Řeč filmové kamery*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace čs. televize 1964.

¹⁷⁷ Stanley Field, *Jak psát pro rozhlas a televizi*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace čs. televize 1963.

¹⁷⁸ John Russel Taylor, *Anatomie televizní hry*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace čs. televize 1964.

¹⁷⁹ Vznik, vývoj a poslání Studijního odboru ČT (Materiál pro schůzi vedení ČT dne 4. dubna 1966). Spisový archiv ČT, VE 1, i. č. 621, s. 3.

disponovala určitým „řemeslným“ rozměrem a byla tak otevřenější ustáleným postupům. Scenáristické či dramaturgické příručky až na dva americké překlady ovšem nebyly pro československý diskurs typické¹⁸⁰, a v podstatě jejich účel naplňoval pouze studijní podklad pedagoga FAMU Františka Daniela *Úvod do problémů televize*.¹⁸¹ Jednalo se nicméně o zásadní materiál, který na katedře scénáristiky a dramaturgie otevíral problematiku televizních prostředků na základě dobových diskuzí o vztahu televize k jiným uměleckým disciplínám. Dobové studijní texty pro budoucí filmové a televizní tvůrce rozhodně nelze brát v diskursu na lehkou váhu, jelikož v nich hrají zásadní roli normotvorné postoje k televizní tvorbě. Stál za nimi záměr formovat spolehlivé „kádry“ pro tvorbu programu na základě ideálního a jednoznačně daného profilu jednotlivých tvůrčích profesí. Československá televize měla zájem mít proces přípravy pod kontrolou vzhledem k tomu, že výuka primárně filmových režisérů v šedesátých letech stále více závisela na požadavcích této instituce.¹⁸² Studijní texty byly ve spolupráci s jejich autory – pedagogy připravovány v edičním oddělení ČT, ale následně byly poskytovány Státnímu pedagogickému nakladatelství jako oficiálnímu vydavateli.

Vliv redakční rady na dramaturgickou praxi uvnitř samotné televizní instituce tak pronikavý nebyl, už vzhledem k tomu, že závisel na překladech zahraniční literatury. Rada ani nebyla z hlediska váhy jejích názorů na hierarchicky vyšší pozici než redaktori

¹⁸⁰ Nejzásadnější publikací věnovanou v 60. letech dramaturgii, byla kniha Josefa Najmana *Dramaturgie v televizi*. Ta se ovšem věnovala především dramaturgii programu jako celku a pouze v jedné kapitole se zaměřovala na dramaturgii televizní hry. K ní ovšem přistupovala pouze obecným popisem tvůrčího dramaturgického procesu (vč. jeho odlišností od dramaturgie divadelní) a vztahů mezi touto profesí a autory/režiséry. Normám pro výběr a vývoj látek či představám koncepční dramaturgie Najmanova publikace nevěnovala pozornost. Josef Najman, *Dramaturgie v televizi*. Praha: Československá televize 1968.

¹⁸¹ František Daniel, *Úvod do problémů televize*. Praha: FAMU 1961.

¹⁸² S televizí byla FAMU spjata ještě před samotným zahájením vysílání v Měšťanské besedě roku 1953. Již rok předtím byl pro fakultu získán druhý ateliér (Roxa), o němž se rozhodlo, že bude vybaven nikoli filmovou, ale televizní technikou. Studentská cvičení odpovídající televizní praxi byla v této době celosvětovým unikátem. Propojování výuky s nově nastupujícím médiem byla iniciativa Zdeňka Formana, tajemníka fakulty, který vytvořil na základě podkladů VGIK celkovou organizaci výuky a v průběhu padesátých let zejména studenty katedry režie úkolově napojil na Československou televizi. To znamenalo, že jejich 16mm filmy vznikaly rovněž jako zakázka pro televizní instituci, která je následně zařadila do vysílání a FAMU tak vzhledem k nízkým dotacím ze strany státního filmu mohla provádět vlastní hospodářskou činnost. Forman stál i za reorganizací jednotlivých kateder na počátku šedesátých let, která do jejich názvu vnesla přízvisko „televizní“. Roku 1969 již ve funkci ředitele Studia FAMU Forman rozhodl o úplné přeměně systému školních cvičení. Pravděpodobně s přihlédnutím k situaci v Československém filmu, který se na celou dekádu de facto uzavřel debutantům, zcela podřídil školní ateliéry televizní praxi změnou jejich vybavení na tzv. televizní řetěz.

Václav Sklenář, Zdeněk Forman. In: Tomáš Fassati (ed.) *Dokumentární sešity historie FAMU č. 3*. Benešov: Archiv výzkumu muzea umění a designu 2008, s. 149–150.

Zdeněk Forman je autorem publikace *Výrazové prostředky filmu a televize*, v níž své snahy překonat novou organizací FAMU hranice mezi filmovou a televizní praxí přesáhl i na pole estetické problematiky. Studie je spíše teoretickým pojednáním o možnostech vývoje televizního umění, než manuálem pro režisérská cvičení. Její uplatnění se zdá být univerzální pro všechny katedry FAMU, které se zabývaly výukou televizní tvorby a techniky. Zdeněk Forman, *Výrazové prostředky filmu a televize*. Praha: SPN 1970.

uměleckého programu. Sice plnila shora zadaný úkol určovat svým výběrem směr odborné výchovy tvůrčích a technických pracovníků, ale touto činností prosazované normy byly stále značně fakultativní a spíše inspirační. O tom nejlépe vypovídá ediční řada *Dílna*, která vycházela v rámci edice ČT a vytvářela reprezentativní výběr přeložených televizních her americké a britské provenience (hry sovětských autorů přítomné v původním plánu se již vydání nedočkaly). Texty byly redakcí získávány díky fungující mezinárodní výměně¹⁸³ a některé z těchto původních scénářů, které měly sloužit jako vzorové modely pro dramaturgickou práci, později instituce zužitkovala pro realizaci jejich české verze, což byl v šedesátých letech běžný postup (zahraniční televizní hry se v původním tvaru vysílaly spíše výjimečně). V řadě za ani ne roční dobu její existence nakonec vyšly pouze hry čtyř autorů¹⁸⁴, mezi nimiž se objevuje i Paddy Chayefsky, průkopník „realismu kuchyňského dřezu“ v americké televizní dramatice, jehož úvahy nad vlastní tvorbou v československé reflexi často pronikaly do kritických úvah i do několika teoretických studií. Analýzou základních znaků těchto scénářů získáme další soubor poznatků, které mohou napomoci k ucelenějšímu obrazu institucionálního subdiskursu a relativizaci jeho chápání jako pouhé protisíly dobové diskuze.

¹⁸³ Tamtéž, s. 4.

¹⁸⁴ Jedná se o americké autory Roda Serlinga (*Smuteční mše za těžkou váhu*, natočeno ČST až roku 1973 Pavlem Hášou) a Paddyho Chayefského (*Večirek na rozloučenou* – natočeno r. 1966 pod názvem *Mládenecká rozlučka* Miroslavem Zachatou, *Matka* – natočeno r. 1967 Karolem Spišákem) a o britské televizní dramatiky Kena Hughese (*Sammy*, natočeno r. 1966 Janem Matějovským), Davida Mercera (*Nedělní svačina*) a Johna Hopkinse (*Strach ze tmy*).

4. Analytická část

K samotné analýze diskursu přistupujeme poté, co jsme zmapovali základní vztahy a interakce mezi jednotlivými subdiskursy, zhodnotili podmínky jejich rozvoje i to, jak byla ve výpovědích reflektována jejich role v celku diskurzivního pole. V určitém ohledu se jednalo o první, obecnější část analýzy, která však ponechávala stranou konkrétní postoje k estetické problematice televizního dramatu. Právě na ně se zaměříme v následujících kapitolách, jejichž cílem je postihnout vývoj přístupů ke specifické povaze televizního umění na pozadí pěti stěžejních estetických diskuzí 50. a 60. let. Zaměříme se na ty výpovědi napříč subdiskursy, které přispívaly dílčím způsobem k řešení komplikované otázky televiznosti a často odpovídaly individuálním koncepcím a návrhům alternativních cest. Důležitou otázkou však je, zda z různorodě konstruovaného souboru televizních specifik přeci jen nelze odvodit skryté impulsy či principy, které určovaly směřování dobového diskursu k ideálnímu pojetí televizního dramatu. Proto je do analytické části zahrnuta i kapitola Poetika československého televizního dramatu 50. a 60. let, v níž podrobíme různorodé představy o specifických formách, jež vzešly z jednotlivých diskuzí, vzájemné komparaci. Na základě získaných poznatků se pokusíme určit lokálně a časově specifické tendence odborného diskursu o televizním dramatu – tedy kýženou podpovrchovou jednotu diskursu.

Aby byla ve všech částech analýzy dodržena přehlednost je potřeba si hned na začátek ujasnit, že pojmy specifičnost a televiznost pro nás znamenají synonyma a chápeme je v širším smyslu, jež neodpovídá pouze jejich původnímu významu. Zahrnujeme pod ně jak počáteční snahy o výrazovou samostatnost televizní tvorby, tak pozdější pokusy otázky televizní formy přesáhnout a obohatit i o jiné aspekty vlastní televiznímu médiu. Sledujeme tedy vývoj nejednoznačného konceptu televiznosti na konkrétních přístupech a jejich revizích a zpětným zhodnocením tohoto procesu dospějeme k obecnějšímu pojetí televiznosti jako modelu založeného na společných dobových předpokladech o specifické televizní tvorbě.

4. 1 Televizní umění a kulturní politika

Televizní vysílání rozvíjelo své tvůrčí a programové podněty v druhé polovině padesátých let, tedy navzdory stále přítomnému dogmatismu v oficiálním chápání umění a jeho role. Hledání výrazové svébytnosti u jednotlivých uměleckých disciplín, se tehdy neslučovalo s ideologickými požadavky, pro něž bylo překážkou formálně stylizované – a tím pádem méně bezprostřední zprostředkování ideových apelů v uměleckých dílech. Jak již bylo řečeno dříve, v prvních letech vysílání byla televizní obrazovka spíše exkluzivním prostředkem, který svým dopadem stále zaostával za možnostmi rozhlasu, filmu i divadla. Aktivní ideový či dramaturgický dohled stranických institucí nad obsahem vysílání nebyl u televize de facto několik prvních let uplatňován.

Televizní dramatická tvorba nicméně byla do v padesátých letech výrazně závislá na aktuálním divadelním repertoáru, a proto počáteční nezávislost na stranických požadavcích nemohla být v této tvůrčí oblasti náležitě využita (i když se dá uvažovat o únikovém charakteru dramaturgie vzhledem k naprosté převaze inscenací klasických autorů). Možnosti otevřeného autorského pole pro televizní dramatiku byly zřejmější, až když se televize začínala více obracet k tvorbě původní (tzn. k vlastním dramatizacím děl nezávislých na vnější nabídce). K této vlastní iniciativě docházelo až v době, kdy se začal vztah státního a stranického aparátu vůči televizní instituci měnit. Československá televize byla roku 1957 vyjmuta z pozice instituce podřízené Československému rozhlasu a postavena s ním na stejnou úroveň (pod společným vedením Československého výboru pro rozhlas a televizi). Tuto organizační změnu je možné chápat především jako první uznání toho, že se rodí nové masové médium, jehož formující společenskou sílu je třeba využít.

Právě v této době se repertoár televize začal pronikavě měnit. Klasičtí autoři a nadčasová témata ustupovaly aktuálním apelům v čele s poměrně frekventovaným tématem atomové hrozby, kronikám třídního boje a pozitivním předobrazům eticky vyspělé socialistické společnosti. Za prvotní příčinu tohoto obratu v televizní dramaturgii a celkového přístupu mocenského aparátu k otázkám televizního programu lze považovat závěry úvodního referátu hlavního ideologa KSČ Jiřího Hendrycha na zasedání ÚV KSČ v červnu 1957, v němž se věnoval i otázce nutné ideové aktivizace umění. Hlavním Hendrychovým záměrem bylo vyzvat stranické struktury k opětovnému posílení boje proti revizionismu v rizikovém období kritiky kultu osobnosti.¹⁸⁵ Po vstupu závěrů z tohoto referátu do ideologických aktivů a na program redakčních porad

¹⁸⁵ Jiří Hendrych, *Některé současné otázky ideologické práce strany*. Praha: Ústřední výbor KSČ 1957.

Československého rozhlasu a televize byly obě instituce nuceny poprvé se konfrontovat se závaznými ideovými požadavky. Rozpracování Hendrychovy výzvy v podobě konkrétních úkolů pro televizní program bylo shrnuto v usnesení Celostátní konference pracovníků rozhlasu a televize, která se konala v lednu 1958. Předsevzetím televize bylo zapojit se do aktivní propagandy, zvyšovat socialistické uvědomění lidových mas, bojovat proti projevům revizionismu či důsledně uplatňovat ideově-výchovné hledisko. Přitom televize měla naplňovat zásady „bojovnosti, ofenzivnosti, aktuálnosti, operativnosti, účinnosti, přesvědčivosti a přitažlivosti“.¹⁸⁶ Přijetí tohoto usnesení na straně televizní instituce znamenalo zásadní krok v její ideologické infiltraci a od té chvíle nebyla programová koncepce pouze v rukou vedení a dramaturgů ČT.

Dramaturgie televizního dramatu nakonec v padesátých letech postrádala skutečně tvůrčí prostor, v němž by bylo možné se vyhnout vnějším vlivům a zaměřit pozornost na rozvoj látek esteticky vhodných pro televizní zpracování. Na poli reflexe televizní tvorby vypadala situace v daném období příznivěji. Z pečlivého prostudování nejstarších estetických úvah o televizním dramatu vyplývá,¹⁸⁷ že již roku 1953 přemýšleli jejich autoři nad perspektivami umělecké tvorby pro obrazovku, nad vlastními televizními prostředky a postupy a vnímali závislost na jiných uměleckých druzích jako překážku dalšího rozvoje televizního umění. Pro tyto ojedinělé rané texty je společné, že i když požadavek specifičnosti byl od samého počátku vysílání televizního studia v diskursu částečně přítomen, autoři textů spíše naznačovali nutnost tohoto pohledu, než aby se sami pouštěli do rozboru výrazových prostředků. S vytvářením zatím neexistujícího „estetického zákoníku“¹⁸⁸ se čekalo na samotné tvůrce a jejich podněty. Právě televizní režiséři, na rozdíl od prvních televizních scenáristů, poskytovali formující se televizní kritice svým originálním přístupem k inscenacím poznatky o možnostech svébytného televizního výrazu a jejich publikované texty představovaly v prvních letech nejpřínosnější hlas odborného diskursu. U nich začíná linie estetické emancipace, která, nakonec neměla dlouhého trvání a pro teorii i část kritiku představovala již za pár let spíše překážku. Problémem ale rozhodně nebylo, že by byly tyto subdiskursy byly poplatné oficiálním kulturněpolitickým požadavkům. Názory institucí nenašly v odborném diskursu trvalejší uplatnění a až do

¹⁸⁶ *Celostátní konference pracovníků rozhlasu a televize*. Praha: Československý výbor pro rozhlas a televizi, s. 169.

V rezoluci televizních pracovníků přijaté na této konferenci se tvůrci uměleckých pořadů zavazovali zvýšit jejich výchovný zřetel, bojovně se stavět za stranickost a lidovost umění a usilovat o jeho těsné spojení se životem, prosazovat větší politickou operativnost a pohotovost dramatických děl. Tamtéž, s. 173.

¹⁸⁷ Tato reflexe se podle poznatků z rešerše v bibliografické databázi Ústavu české literatury omezovala v prvním roce televize jen na několik málo článků na stránkách *Literárních novin*.

¹⁸⁸ Miroslava Rektorisová, Spisovatelé a televize. *Literární noviny* 2, 1953, č. 18, s. 7.

konce šedesátých let nepřekročily hranice opozičního pohledu, což bylo způsobeno i nedostatečnými nástroji, jimiž by mohly prosazovat svůj vliv.

4.1.1 Otázka televizní specifičnosti na pozadí kulturněpolitických cílů

Otázka televizní specifičnosti je, jak vyplývá z předchozího odstavce, stará jako sama československá televizní tvorba. Tato skutečnost je zajímavá především z hlediska rozporu mezi rámcovými podmínkami televizní dramaturgie a vývojem na poli reflexe (včetně názorů televizních tvůrců). Zohledníme-li ideologický kontext dobového uvažování o televizní specifičnosti, je pozoruhodné, že v období padesátých let bylo možné zaměřit se takovou měrou na vlastní cesty televizního umění. Zvláště, vezmeme-li v potaz, jak negativní vliv měla ideologická rozhodnutí ÚV KSČ na dramatickou tvorbu mnohem více exponovaného Československého rozhlasu. Na počátku padesátých let byl totiž z vyšších míst vyhlášen boj proti „rozhlasovosti“, kterou činitelé dobové kulturní politiky chápali jako „buržoazně západnický vynález“.¹⁸⁹ Zapovězeny a v archivu skartovány byly hry, které hledaly možnosti nezávislého rozhlasového umění kombinací nejrozličnějších zvukových a hlasových forem. Tedy počiny, jež namísto věrné reprodukce reality směřovaly k její plnohodnotné představě za výrazného přispění posluchačovy fantazie. Rozhlasovou dramatikou ovládlo činoherní pojetí jejích děl, které stálo pouze na doslovné herecké deklamaci.¹⁹⁰ V praxi mohl výsledek tažení proti rozhlasové specifičnosti vypadat tak, že herci odříkávali dialogy z divadelní hry a doplňující hlas předčítal scénické poznámky, aby byla divákovi poskytnuta hotová sluchová představa. Až na sklonku padesátých let se tvůrčí rozhlasoví pracovníci pomalu začínali vracet k odkazu předválečných osobností experimentálního rozhlasového dramatu (tzv. brněnské rozhlasové školy) v čele mezinárodně úspěšným režisérem Josefem Bezdíčkem.¹⁹¹

Přesto na výše zmiňované Celostátní konferenci rozhlasových a televizních pracovníků, jež se konala roku 1958, ředitel Československého výboru pro rozhlas a televizi František Nečásek stále obhajoval význam boje proti rozhlasovosti. Specifičnost rozhlasu a televize vnímal i z pohledu své funkce jako spřízněnou, a tudíž nepovažoval za vhodné zaměňovat ji s výrazovým purismem. Spočívala pro něj ve schopnosti předat zprávu či celou událost co nejrychleji, a tato přednost podle něj mohla do jisté míry potřebu svébytného estetického zážitku nahrazovat: „včasnost a pohotovost má nejenom

¹⁸⁹ Ladislav Daneš, *Rozhlas a televize. Divadelní noviny* 1, 1957/58, č. 14, s. 8.

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ Viz Aneta Bednářová, *Brněnská rozhlasová škola a její vztah k pražskému ústředí Radiojournalu*. Magisterská diplomová práce obhájená na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity r. 2012, s. 33–34.

svoji praktickou, užitkovou cenu, ale i svou zvláštní přitažlivost, zajímavost, svou zvláštní, téměř estetickou hodnotu“.¹⁹² Proti konceptům „rozhlasovosti“ a „televiznosti“ se Nečásek v zájmu masového působení vysílání postavil i prosazovaným specifikem „všestrannosti“:

„ona falešná teorie o rozhlasovosti a televiznosti tvrdí, že skutečně rozhlasové a televizní je pouze to, kde jde o úkoly tvůrčí. Nikoli, k specifice televise v širokém slova smyslu patří i schopnost reprodukovat statisícům diváků filmové dílo a patří k nim i hudba v přestávkách, k obrázku Prahy.“¹⁹³

Jen uznání televize a rozhlasu jako otevřeného pole pro různorodé formy zaručovalo, že obě média budou schopny plnit základní politické a výchovné úkoly. Cílem byla co nejefektivnější sdělení, a pro Nečásku tak bylo na překážku, aby se například dramatické redakce uzavíraly ve vlastní tvůrčí činnosti. Naopak požadoval spolupráci redakcí s představou komponovaných celků, jež by překračovaly již stanovené formy a žánry jejich prolínáním.

Naopak ředitel Československé televize František Kovařík nezaujímal k otázce televizního umění tak stranický postoj jako ředitel Výboru. Ve svém příspěvku přímo apeloval: „nebojme se termínu televizního umění“.¹⁹⁴ Z obsahu příspěvku je ovšem zjevné, že jej k tomuto stanovisku ani tak nevedlo vlastní přesvědčení o nutnosti estetické činnosti v televizi, jako problematický vztah jeho podniku k ostatním kulturním institucím, jenž měl své ekonomické i programové důsledky.

Kovařík například Výbor upozorňoval, že Československý film v době prudce se zvyšujícího počtu televizních koncesionářů k televizi stále více přistupoval jako ke konkurentovi, což se odrazilo ve vzrůstajících cenách půjčovního a v dalších překážkách, které např. nutily televizní instituci zajišťovat import snímků nezakoupených do filmové distribuce. Divadla stěžovala televizi situaci především tím, že odmítala přenosy svých inscenací i převzatá představení v obavě, že přijdou o návštěvníky. Československá televize rovněž řešila spor o honorování kolektivních těles opery a baletu, který dlouhodobě znemožňoval vstup těchto žánrů na obrazovku. Tato představení musela být pouze inscenována ve filmovém ateliéru či televizním studiu za několikanásobně vyšší částky, případně je bylo nutné přenášet ze zahraničí.¹⁹⁵ Vzhledem k tomu, že podle

¹⁹² *Celostátní konference pracovníků rozhlasu a televize*. Praha: Československý výbor pro rozhlas a televizi, s. 37.

¹⁹³ Tamtéž, s. 38.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 73.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 74.

Kovaříka televize měla kvůli nedostatečným prostorovým podmínkám kapacity zajistit pouze třetinu programu, většina vysílání spočívala značně na libovůli „konkurentů“. Otevřený prostor pro televizní umění tak Kovařík podmiňoval pragmatickému požadavku učinit z televize programově nezávislou instituci, která by „nebyla nucena – proti své vůli – poškozovat ani film ani divadlo“.¹⁹⁶ Kovařík nejenže na konferenci přednesl problémy, s nimiž se musela televize navzdory socialistické kulturní politice potýkat, ale přímo vyžadoval radikální řešení na nejvyšších místech. Žádoucím výsledkem měla podle něj být legalizace vztahů mezi televizí, filmem a divadly na úroveň rovnocenných partnerů, kteří „plní různými, specifickými prostředky tentýž kulturně politický úkol.“¹⁹⁷

V dalších projevech a příspěvcích, které zaznívaly na půdě Československého výboru pro rozhlas a televizi, nicméně nadále byla opakovaně citovanou situací pravidelná návštěva Národního divadla vesnickými obyvateli prostřednictvím jejich domácí obrazovky. Právě tato vymoženost byla pro činitele stranické vůle snad nejpřesvědčivějším dokladem postupující kulturní revoluce. Tvůrci a autoři odborných reflexí tak šli uzavíráním televizní estetiky do vlastních neprostupných hranic proti očekávané roli televize jako hlavního činitele velké společenské proměny, která souvisela s přerodem lidové demokracie v socialistické zřízení. I když koncept „rozhlasovosti“ či „televiznosti“ přestal být na sklonku padesátých let direktivně tabuizován jako ještě nedávno nežádoucí projev formalismu, z hlediska role televize jako masového zprostředkovatele kulturních hodnot stále představoval překážku. Jeden z bodů závěrečného usnesení Celostátní konference rozhlasových a televizních pracovníků nepopíral potřebný prostor pro rozvoj televizní formy, nicméně jej stanovenými ohledy téměř negoval. V jeho znění měli televizní pracovníci uloženo „[v]ěnovat zvýšenou pozornost teoretickým otázkám umění a problémům televizní specifiky, při čemž nespouštět ze zřetele lidový a masový charakter televise a mít zejména na mysli venkovského diváka, pro kterého je často televise vedle rozhlasu jediným zdrojem uspokojování jeho kulturních potřeb“.¹⁹⁸

Neméně závažný význam byl Výborem přikládán i závazkům televize vůči jiným uměním. Televize vzhledem ke svému masovému dosahu měla převzít zodpovědnost i za růst zájmu o ostatní kulturní oblasti a částečně se tak postavit sama proti sobě – tedy ideálně nasměrovat své působení tak, aby diváka podnítila k aktivnímu vyhledávání různorodého kulturního vyžití.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 74.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ *Celostátní konference pracovníků rozhlasu a televize*. Praha: Československý výbor pro rozhlas a televizi, s. 171.

Oficiální podpora umělecké nevyhraněnosti televize jako hlavního kulturního propagačního kanálu nicméně nebránila tomu, rozvíjet úvahy o nutné emancipaci televizního umění na stránkách tisku, zvláště nebyl-li přímo vydáván stranickými orgány a na ně úzce napojenými institucemi. Občas nicméně docházelo k polemickým střetům. Vzpomeňme na zásadní nedorozumění mezi zástupcem vedení Československé televize Valterem Feldsteinem a televizním kritikem Jiřím Ledererem, na němž je zřejmé, že hodnotící kritéria podložená teoretickým zájmem o televizní specifičnost, nebyla ani pro samotnou televizní instituci směrodatná. V jejím zájmu bylo naopak kritéria nahradit stranickými směrnici, jejichž platnost a účinnost měla být kritiky na konkrétním díle posléze posuzována.

Televizní kritika ovšem v době svého upevňování, jež časově předcházelo zásadní diskuzi mezi Ledererem a Feldsteinem, ještě nepředstavovala jednotnou názorovou frontu. Z větší části jevila zájem o rozvoj svébytných televizních forem a dařilo se ji rozvíjet svá kritéria nezávisle na nových stranických požadavcích. Esteticky zaměřené hodnocení se rozvíjelo především na stránkách *Literárních novin* a týdeníku *Kultura*, kde dramaturg Otto Zelenka nesetřával navzdory své profesi pouze u interpretačního shrnutí děje a základního charakteru postav. V televizní reflexi těchto periodik je zřejmá snaha přesáhnout konkrétní dílo a skrze získané poznatky určit jeho místo v celkovém vývoji specifického tvaru televizní hry.

Protipól, který kritéria televizní kritiky volil nikoli na základě konkrétních podnětů televizních tvůrců, ale z usnesení zasedání ÚV KSČ v červnu 1957, se rozvíjel na platformách bližších stranickým požadavkům. Téměř nulový zájem o estetické otázky televizní hry je viditelný na recenzích publikovaných v kulturněpolitickém časopisu *Tvorba*, který vydávalo ÚV KSČ a v *Divadelních novinách*, jež na poli televizní reflexe prosazovaly znaky dobového oficiálního vztahu k jevištní tvorbě. U obou časopisů byl přístup k televiznímu dramatu do velké míry totožný a můžeme jej označit za ryze dramaturgický. Autorky recenzí publikovaných v těchto periodících (Věra Poppová v případě *Tvorby* a Alena Stránská v *Divadelních novinách*) hodnotily hlavně závažnost a objektivnost výběru látky, zaměřovaly se ve větší části textu na interpretaci děje z ideového hlediska a často ji vztahovaly ke společensky etickému (tzn. výchovnému) významu díla. Důraz kladly na popis charakterů postav ve smyslu předávaného poselství a na zhodnocení toho, zda herci těmto postavám svým výkonem dostáli. U dramatizací děl se spokojovaly s kritériem ideové úplnosti přepisu, a jejich pozornosti tak unikaly možnosti autorské zkratky (kondenzace motivů) a přetváření ideové podstaty díla v nové narativní struktuře.

Těžištěm jejich recenzí byly nejčastěji případy nevhodného krácení. Upozorňovaly například na konkrétní nezahrnuté dějové situace z předlohy, které měly význam pro přesné myšlenkové vyznění. Vlastní představa správného tvůrčího uchopení, podložená většinou důvěrnou znalostí předlohy, je to, co tyto recenze spojuje se základními znaky dramaturgické praxe.

U typu recenzí prosazovaných *Literárními novinami* a týdeníkem *Kultura* by se dalo očekávat, že právě ony stály u základů širší teoretické diskuze, už jen proto, že jevíly zájem o formální důsledky jednotlivých přístupů k adaptaci. Nicméně první apel ke společné diskuzi o vztahu televize a umění vzešel na přelomu padesátých a šedesátých let od členů redakce *Divadelních novin*. Tato první, ne zcela úspěšná snaha s dosti radikálními stanovisky vystihovala nejen důsledky zásadního nesouhlasu redakce s koncepcí „televiznosti“ (v dobovém smyslu výrazové emancipace), ale i propast v dialogu mezi oběma dobovými kritickými proudy.

Diskuzi cíleně otevíral rozsáhlý článek Aleny Stránské *Televize! Televize! Televize!*, jehož záměrem bylo navrhnout takovou koncepci televizního vysílání, která by jej zbavila jeho soudobých problémů, a přitom naplnila požadavky stále silněji požadované proměny – slovy Františka Nečásky přechodu „od metod partyzánské pionýrské činnosti k metodám regulérní armády“.¹⁹⁹ Stránská vnímala situaci televize jako neutěšenou vzhledem k neustálému tlaku jiných kulturních institucí a jediným logickým řešením pro ni bylo zbavit program příměsí jiných umění, jako byl film, divadlo či kabaret a ponechat na obrazovce pouze možnost „reklamy“ těchto disciplín, která by jednou provždy zrušila platnost hesla „za kulturou ani krok z domu“.²⁰⁰ Umělecké vysílání v televizi se propříště mělo podle Stránské zaměřit pouze na špičkové inscenace a slavnostní představení, u nichž bylo záhodno, aby je viděli všichni vzhledem k jejich kulturněpolitické nezbytnosti.

Televize tak v pohledu Stránské (která vždy uplatňovala na televizní dramatickou tvorbu pohled divadelní a literární a už z tohoto důvodu tuto tvorbu nevnímala jinak než v područí jiných uměleckých druhů) měla hledat realizaci vlastních ambicí na zcela jiném poli. Hlavním cílem pro tuto kritičku bylo, aby obrazovka umožňovala vidět skutečnost na vlastní oči, zcela objektivně a bez prostoru na subjektivní názor, který nahrával nejruznějším „nevěřícím Tomášům“ k pochybnostem.²⁰¹ Oproti psanému slovu viděla Stránská specifickou schopnost televize právě v takové míře přesvědčivosti pohledu, díky

¹⁹⁹ Celostátní konference pracovníků rozhlasu a televize. Praha: Československý výbor pro rozhlas a televizi, s. 41.

²⁰⁰ Alena Stránská, *Televize, Televize, Televize! Divadelní noviny* 3, 1959/60, č. 4, s. 1.

²⁰¹ Tamtéž.

níž by už divák nepotřeboval k tomu, aby plně přijal nabízený obraz skutečnosti, žádné další argumenty. Ovšem důležitější než prosazovat hodnoty bezprostředního vztahu televize k realitě, její sílu navodit pocit „být při tom“, bylo pro autorku textu usměrnit tuto schopnost nového média přítomností stanoviska, v němž viděla „společenskou zbraň“. Veškerý obsah televizního vysílání podle ní měl odpovídat dřívější představě „vševidoucího Boha“, který byl od nepaměti primitivním, ale účinným korektivem lidského chování. Jeho potřebnou moderní náhradu viděla ve „vševidoucí televizi“, která měla nejen pomoci očistit život od „sedlin minulosti“ a nepoctivců, ale následně umožnit milionům diváků, aby byli přítomni u v pravém slova smyslu veřejných soudních přeličení s odhalenými reakcionáři.²⁰²

Obezřetné sbírání důkazů, obžaloba a následný verdikt – této trojčlence se měl podřídít veškerý obsah vysílání, který nevyklučoval možnosti určité stylizace v podobě malých dramatických forem. Ty u Stránské konvenovaly s podobou inscenovaných rekonstrukcí skutečných případů v nedávno započatém cyklu ČST *Rozsudek vyneste sami*, v nichž však jako nejpůsobivější stále vnímala výmluvné detaily reálného prostředí („kratinký záběr cesty bezohledně vyjeté uprostřed jeteliště ne hospodárnými družstevníky“).²⁰³ Umělecké formy televize tedy podle jejích závěrů nemohly mít nic společného se stylizací reality: „Divadlo nebo film je odrazem života, výběrem a zobecněním typického. Televize je *obraz života samého*. Může ukazovat jeho smysl i detaily.“²⁰⁴ Umění televize podle Stránské spočívalo v tom, hledat vtipné, živé a pestré formy pro toto specifické poslání, které by navíc mělo větší působivost na diváka, protože ne filmy a divadlo, ale „[d]nešek, živý život je to nejzajímavější a nejdramatičtější, co člověka vzrušujících a převratných dnů může zajímat.“²⁰⁵

Článek vzápětí vyvolal místo diskuze poměrně vyostřenou polemiku. Milan Schulz ve svém komentáři kritizoval původní televizní hry, které vycházely z morálně výchovného záměru a na něj pouze navěsily předem „vystřížené“ postavy, osvědčené situace a rekvizity. Tento přístup k televizní dramatice podle Schulze otevíral prostor právě pro „jednostranné radikály“ se „slabší náturou“, kteří žádali úplné zrušení uměleckých pořadů v televizi, přičemž jmenoval právě Alenu Stránskou.²⁰⁶ Stránská na tuto poznámku v závěru recenze zareagovala glosou, v níž obvinila Schulze z toho, že jí bez jakýchkoliv

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Tamtéž. Zvýraznění převzato z původního textu.

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ Milan Schulz, Co s televizní hrou? *Literární noviny* 8, 1959, č. 44, s. 6.

argumentů „tvrdě knokautoval“²⁰⁷ a urazil, včetně autorů posuzovaných televizních her. Polemicky se ohradila, že kdyby měl snahu pochopit její názory a přistoupit na otevřenou diskuzi, pochopil by, že nepožadovala zrušení umělecké televizní tvorby, ale že hledala pro televizi adekvátní „vlastní umělecké pořady“.²⁰⁸

Jelikož tato rukavice hozená mezi televizní kritiky zůstala snad i kvůli nedostatku podnětů k vlastním estetickým úvahám nadále nepovšimnuta, pokusil se diskuzi na stránkách *Divadelních novin* oživit v polovině roku 1960 teatrolog Jan Kopecký.²⁰⁹ Ve své úvaze zmínil text Aleny Stránské jako pozitivní, leč nevyslyšený přínos, který aktivně řešil riskantní absenci jakékoliv koncepce v televizním vysílání. Podle jeho názoru měla televizní kritika ve svém působení na tvůrce a jejich zodpovědný vztah k programovému nasměrování téměř nulový dopad. Za výsledek opakujících se vln negativních ohlasů považoval vzrůstající lhostejnost televizních pracovníků, které po čase vystřídají zvláště na vedoucích pozicích činitelé noví a historie se opakuje. Podle Kopeckého Stránská správně pochopila, že problematika televize nikterak nesouvisí s provizorními podmínkami, jimiž se televizní vedení při každé příležitosti obhajovalo. Naopak, „televize si nese své základní rozpory sama v sobě“²¹⁰ a chybí základní společenská domluva o tom, jaké je vlastně poslání televize, její „jednotící úsilí“, jež by mělo vystřídat dosavadní živelnost.²¹¹

Kopecký na rozdíl od Stránské vnímal hlavní působiště televize na poli kulturní revoluce – podle něj se jednalo o výsadní možnost pro nastupující médium takto působit na pronikavě přeměně společnosti. Prudký rozpor však vnímal v tom, jak bylo této možnosti využíváno. Jako příklad zvolil dramaturgii televize ve vztahu k divadlu. Problematické jednání s divadly totiž znemožnilo v přebíraném repertoáru zohledňovat soudobé divadelní výboje a navíc televize i přes svůj latentní vliv neměla možnost do tohoto vývoje zasáhnout tím, že by z každého průrazného počínu učinila událost. Vztah k divadelnímu dění u televize byl pro Kopeckého pouze „zatimní“. Těmito překážkami a také tím, že televize způsobem své tvůrčí práce spíše šířila chvat a povrchnost v přijímání kultury namísto kvalitativního vztahu, však podle něj hrozilo, že z nástroje kulturní revoluce se stane jen „[...] příživník, který by tomu všemu, oč usilujeme na jiných frontách života, stál v cestě“.²¹² Proto vyzýval k zásadnímu rozhovoru mezi těmi, kteří se nechtěli smířit s prodlužovaným provizoriem. Hlavní koncepční úkol televize nakonec shrnul méně

²⁰⁷ Alena Stránská, Tvrdé náтуры. *Divadelní noviny* 3, 1959/60, č. 7, s. 5.

²⁰⁸ Tamtéž.

²⁰⁹ Jan Kopecký, Znovu vážně o televizi. *Divadelní noviny* 3, 1960, č. 14, s. 1.

²¹⁰ Tamtéž.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Jan Kopecký, Znovu vážně o televizi. *Divadelní noviny* 3, 1960, č. 14, s. 2.

radikální představou, než tomu bylo v případě Aleny Stránské, přesto však navázanou na dobové diskuze, které probíhaly na nejvyšším stupni (v Kopeckého případě na závěry Sjezdu socialistické kultury):

„[t]elevizní je – také a především – nástrojem k tomu, jak v širokých masách *udělat událost* z toho, co je pro další rozvoj socialistické revoluce zapotřebí, aby se mohla probíjet vpřed k socialismu a ke komunismu ve společnosti i v lidech.“²¹³

K tomu však podle něj bylo zapotřebí pracovníků skutečně „televizních“, tedy schopných „vidět na dálku“.²¹⁴

Oba značně vyhraněné přístupy k roli televizní dramatické tvorby (účelný společenský korektiv bez estetických ambicí či masový zprostředkovatel nejzávažnějších děl ostatních uměleckých forem) představovaly odrazy stranických požadavků v kritériích odborného diskursu. Vlastní rozvoj televizní estetiky tak byl ze strany oficiálních názorových platforem nejen ignorován, ale i nahrazován alternativními modely specifického působení v souladu s předurčenou kulturněpolitickou úlohou nového masového prostředku.

Přesto v nejzásadnějším dokumentu z roku 1960, který krátce poté, co byla televizní instituce přímo podřízena orgánům ÚV KSČ, určil direktivy pro nadcházející polovinu dekády,²¹⁵ byl umělecké tvorbě věnován jen krátký odstavec s jistou estetickou představou. Nejednalo se v něm o nic víc, než o argumentaci již značně vágní metodou socialistického realismu, která ponechávala stranou představu vhodných formálních postupů a jediný zřetel kladla na jejich služebné podřízení prostředkováním idejím:

„Je třeba využívat všech televizních specifických prostředků k tomu, aby co nejvýrazněji a nejpersvědčivěji byly divákům tlumočeny myšlenky a smysl díla, nikoliv aby svébytných prostředků televize bylo využíváno samoučelně, formalisticky a naturalisticky. Televize již jednou dokázala, že ideově silné dílo vyjádřené odpovídající uměleckou formou dovede podmanit a získat milióny diváků.“²¹⁶

Z této formulace je odvoditelné, že z kulturněpolitického i ideologického hlediska bylo žádoucí udržovat v reflexi směr tvůrčí impuls > kritické zhodnocení > teoretické

²¹³ Tamtéž. Zvýraznění převzato z původního textu.

²¹⁴ Tamtéž.

²¹⁵ Usnesení ústředního výboru ÚV KSČ O stavu a nových úkolech Československé televize k ostatním kulturním institucím. Spisový archiv ČT, VE 1, ka 27, i. č. 212.

²¹⁶ Tamtéž, s. 5.

zobecnění a učinit středobodem odborného diskursu rozboru účinnosti a přesvědčivosti tlumočených myšlenek v daném formálním rámci. Na tvůrčích podnětech nezávislý rozvoj diskuze o estetické emancipaci stranickému pohledu neodpovídal, nicméně u progresivnějších a redakčně více nezávislých kulturních periodik (*Plamen*, *Kultura* a *Literární noviny*) se již od sklonku padesátých let prosazovaly snahy využívat poznatků z kritické činnosti k obecnějším předpokladům a otevřít tak cestu k neempirické televizní estetice.

Posuny v postoji stranických orgánů k otázkám televizní formy se v průběhu šedesátých let měnily pouze minimálně a minimum bylo i příležitostí, při nichž mohly být názory na tuto oblast projednávány a posouvány novým směrem. ÚV KSČ se v kontrole postupně omezilo na posuzování funkce televize jako masového sdělovacího a výchovného prostředku a rovněž byla silně oslabena pozice důsledně stranických tribun v oblasti umělecké a kulturní reflexe – časopis *Tvorba* byl spojen s redakcí *Kultury* a krátce poté se ocitl mezi periodiky kritizovanými z příliš liberálních a z hlediska stranické linie nezodpovědných postojů²¹⁷, zatímco názorová platforma uměleckých svazů se s nástupem FITESu ocitla v čím dál zřetelnější opozici vůči rozhodování kulturněpolitických a ideologických orgánů. Až do druhé poloviny roku 1967, kdy došlo k direktivní kádrové obměně redakce *Literárních novin*²¹⁸ a jejich podřízení Ministerstvu kultury a informací, chyběl mocenským institucím spolehlivý kanál, jímž by zprostředkovaně zasahovaly do v té době již značně otevřené i kritické diskuze o nových možnostech umělecké tvorby jinak, než cenzurními zásahy do redakční praxe.

Vztah Strany k televizi jako součásti kulturního systému se tudíž stal spíše občasným tématem pro stranické semináře či konference. Jednou z takových událostí byl ideologický seminář k otázkám stranickosti televizního programu, jenž se pravděpodobně uskutečnil v letech 1961 či 1962. Jeho teze přeci jen v ohledu na nedávné usnesení ÚV KSČ ve věci televizního vysílání přehodnocovaly přísnou hierarchii mezi prosazovaným realismem a specifickými formami vnímání, jež do díla vnášejí postupy jednotlivých uměleckých druhů:

„Stranickost je správně uplatňována jen tenkrát, jestliže se bere v úvahu specifická jednotlivých forem vědomí, specifická jednotlivých druhů umění apod. Marxisté

²¹⁷ O nezásadovosti a kolísání některých časopisů. In: Zdeněk Hoření, Gabriela Žemličková (eds.), *KSČ o tisku, rozhlasu a televizi (1945–1975)*. Praha: Novinář 1976, s. 145–163.

²¹⁸ Po odchodu Milana Schulze z redakce v ní však zůstalo po celou dobu, kdy tzv. „Erární“ noviny vycházely, neobsazeno místo televizního recenzenta.

uznávají politický obsah a politické jádro každé oblasti kultury, neredukují však kulturní dílo jen na souhrn politických idejí. Takto chápaná ‚političnost‘ vede k dogmatismu, k černobílému vidění bez přechodu a složitosti reálného života.“²¹⁹

Z citovaného odstavce je však zřejmé, že se i na půdě tematicky zaměřeného semináře k televizní tvorbě přistupovalo opět skrze nejobecnější estetické poučky. Ani zde, ani při jiných příležitostech se neprojevovala potřeba dospět k definici toho, jaké vlastnosti a cíle určují televizní umělecké dílo, v čem může být přínosné nové vnímání, jež se od této umělecké formy očekávalo.

Sklon obhajovat právo na tvůrčí uchopení idejí prostřednictvím nových možností pohledu na skutečnost nicméně roku 1964 posloužil jako argument pro kritiku ideového působení hlavních kulturních periodik. Ideologická komise ÚV KSČ v rozboru jejich redakčních tendencí odsuzovala mj. snahy redaktorů problematizovat těsné vztahy umění a ideologie a vytvářet ve vnímání děl protiklad mezi působením ideologickým (zobecnující rovinou) a uměleckým (konkrétní rovinou nuancí). Pro komisi bylo nezbytné, aby každé dílo v sobě neslo zobecnující rys, protože bez něj pozbývalo smyslu a srozumitelnosti. Tendenci stavět proti sobě umění a ideologii tak vnímala jako vulgarizaci a pokus zbavit umělecká díla jejich progresivní společenské funkce.²²⁰

Jakkoli tedy byla uznávána potřeba estetického ozvláštnění jako žádoucí prevence proti ideovému schematismu, silnější důraz argumentace na rovinu zobecnění v sobě neustále nesl přílišnou citlivost vůči formalistickým tendencím. Principiální posun postojů ÚV KSČ vůči oblasti estetiky v průběhu šedesátých let nepřicházel a zůstával nadále rezistentní vůči impulsům liberalizačních mezidobí. Silný důraz předních televizních kritiků na hledání nejvlastnějších televizních forem nadále představoval spíše trpěný ideologický rozpor. Vzhledem k dlouholeté komunikační mezeře mezi „strážci“ oficiální kulturní politiky a těmi, kteří kulturní produkty podrobovali reflexi, však nebyla možnost tento problém důsledně řešit. Chyběly cesty, jak na něj přímo upozorňovat či působit na kritiky protiváhou odlišných a pro stranu přijatelných kritérií. Navíc, co se týkalo uplatňovaného vlivu na redakční činnost příslušných periodik, daleko spíše se řešily případy subjektivních výkladů stranické linie v obsahovém hodnocení děl a kritika formalismu se spíše zaměřovala na pronikající „buržoazní“ trendy ze Západu. Rétorika

²¹⁹ Pod vedením KSČ za stranickost práce televize (Teze ideologického semináře k otázkám stranickosti televizního programu). Spisový archiv ČT, VE 1 27, i. č. 12.

²²⁰ O nezásadovosti a kolísání některých časopisů. In: Zdeněk Hoření, Gabriela Žemličková (eds.), *KSČ o tisku, rozhlasu a televizi (1945–1975)*. Praha: Novinář 1976, s. 156–157.

oficiálních kulturních činitelů navíc svědčí o tom, že se pro ně principiální problém televizního umění zdál být v šedesátých letech uspokojivě vyřešen, a tudíž ani neměli potřebu se k němu dále vyjadřovat. Na nižším stupni odborného diskursu se však jednalo o komplikovanou otázku, která nebyla uspokojivě vyřešena ani na sklonku šedesátých let, kdy skončila nezávislost redakční a ediční praxe na stranických postojích.

4.1.2 Televizní umění s otazníkem

Televizní teoretici věnovali v šedesátých letech značnou pozornost úvahám o uměleckém statutu televizní tvorby, nikoliv však proto, aby jej mohli vlastními argumenty potvrzovat a polemizovat s představami kulturněpolitických činitelů. Naopak u nich převládala tendence přehodnocovat legitimitu samotného pojmu televizní umění. Jen málokterá teoretická studie či rozsáhlejší stat' z 60. let si dovolila jednoznačně prohlásit, že televize již za svou několikaletou existenci splnila podmínky pro to, aby mohla být za nové umění jednoznačně považována. Teoretici přistupovali ve vzájemné shodě k televizi jako k prostředku, jenž byl schopen vytvářet estetická sdělení, ale očekával ještě splnění dalších podmínek k tomu, aby se nové médium mohlo stát plnoprávným uměleckým druhem.

Přemysl Freiman ve svých textech z poloviny dekády stále zastával názor, že televize teprve aspiruje na titul umění, jelikož je stále dezorientovaná hned několika vývojovými perspektivami (má televize nakročeno k tomu, stát se syntetickým uměním, či někdy v budoucnu dosáhne na konci cesty k esteticky soběstačným formám?)²²¹ i protikladnými náhledy na funkci televizní tvorby: „Zatímco na jedné straně se halasně vykřikuje, že bylo objeveno nové umění, na druhé je prokazatelná chudoba této novosti vysvětlována kulturně popularizačními úkoly“.²²²

Ani pedagog FAMU Zdeněk Forman²²³, ačkoliv se do hloubky zabýval výrazovými prostředky televize, nedokázal po třinácti letech televizního vysílání v Československu uspokojivě odpovědět na otázku, čím vlastně televize je a zda plní estetickou funkci. Ve svém váhání v podstatě shrnul základní názorové směry, v nichž se štěpilo směřování k televizní specifičnosti:

„Co je televize? Sdělovací prostředek vizuelně auditivních informací na dálku? Renesance filmu na základě nové technologie? Nové umění dneška, které dosud nezformovalo své

²²¹ Přemysl Freiman, K problému vztahů umění a televize. *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 18.

²²² Přemysl Freiman, *Hledání televize*. Praha: Československá televize 1966, s. 59.

²²³ Viz medailon autora v příloze.

výrazové prostředky? Jde o formu divadla s nevyhnutelnými ztrátami? Cosi nového mezi divadlem a filmem?“²²⁴

Nejednoznačné perspektivy televize mohly vyřešit spíše úvahy, které by na možnosti sdělovacího prostředku nahlížely z hlediska obecné estetiky. V šedesátých letech ovšem vznikla jediná stat', v níž byl problém umělecké identity televizního média nahlížen pohledem fundovaného estetika z akademické sféry. Václav Štěpán na stránkách nově založeného odborného časopisu *Estetika* zaměřil pozornost na televizi, protože její problematizující vstup na dosud přehlednou půdu uměleckých druhů a sdělovacích prostředků podle něj mohl rozšířit předmět estetických nauk, obohatit jejich metodologii a dokonce i přispět k řešení některých zásadních teoretických otázek. Východisko jeho úvah přesně odpovídalo názorům zastávaných televizními teoretiky a kritiky:

„Ve většině prací o televizi z hlediska estetiky a teorie umění se vede diskuse o tom, zda tu vznikl nový umělecký druh, v čem tkví jeho specifičnost a jakými výrazovými prostředky pracuje. Tím se ovšem celá problematika nemístně zužuje, nehledě k tomu, že autoritativní tvrzení z toho plynoucí zdají se být předčasná a nijak neprospívají věci samé.“²²⁵

Pro Štěpána nebyla důležitá otázka, zda televize může dosáhnout specifických výrazových prostředků, a tím si zajistit uměleckou legitimitu, nýbrž považoval za důležité prozkoumat, zda televize ze své podstaty vůbec může kandidovat na status uměleckého druhu. Nepopíral, že část televizního programu je schopna vytvářet umělecká sdělení (televizní dramata, televizní filmy či televizní dramatizace). Za nedostatek dobové estetické diskuse ovšem považoval absenci jakýchkoliv snah propojit tento estetický potenciál s podstatou televize jako sdělovacího prostředku. Hranice, které zcela objektivně existovaly, nebylo podle Štěpána možné zamlčet či odstranit, naopak považoval za přínosné pro televizní estetiku si je uvědomit a zdůraznit je. Estetická sdělení televize měla počítat s tím, že umělecké žánry jsou v rámci sdělovacího prostředku omezovány, čemuž na druhou stranu Štěpán přičítal jistou výhodu, jelikož si tato sdělení snáze uvědomovala vlastní hranice a vyhýbala se prostředkům s nepatřičnou estetickou účinností či těm, co by vstoupili v kolizi s primárně sdělovací funkcí. Formu televizní hry tedy měla určovat snaha

²²⁴ Zdeněk Forman, *Výrazové prostředky filmu a televize*. SPN Praha, s. 21.

²²⁵ Václav Štěpán, Televize jako sdělovací prostředek a problém uměleckého druhu. *Estetika* 1, 1964, č. 3, s. 252.

o to, aby obsah uměleckého sdělení neutrpěl pod vlivem sdělovacího prostředku, aby se do něj „vešel“ pokud možno beze zbytku.²²⁶

Propojením dvou funkcí nového média stanovil Štěpán alternativní cestu, jak přistupovat k televizní specifičnosti. Ta ovšem mohla pouze upevnit televizi jako nový umělecký žánr, nikoliv ji umožnit zařadit se mezi umělecké druhy. Umělecké žánry totiž pro něj představovaly mosty mezi sdělovacími prostředky a oblastí umění a jako takové byly „geneticky“ odvozovány od tradičních uměleckých druhů – například z jevištního umění vycházely žánry rozhlasové, z filmového umění žánry televizní. Předurčená pozice televize jako uměleckého žánru měla jeden výrazný důsledek, kterým Štěpán popíral základy tradiční teorie specifičnosti, pro niž byl typický předpoklad výrazové emancipace:

„Apologetové televize jako uměleckého druhu počítají s tím, že televize půjde v podstatě touž cestou, jakou šel film. To je od víceméně primitivních začátků (ve smyslu technickém i obsahově sděleném) ke stabilizaci jevu jako uměleckého druhu.“²²⁷

Zatímco umělecký vývoj filmu zahrnoval primitivní počátky, kdy byl pouze hrou a z pohledu marxistické estetiky neaspiroval na status „společensky nadstavbového jevu“, televize nemohla tuto vývojovou trajektorii kopírovat, neboť už od počátku nebylo pochyb o její seriózní povaze. Bylo tomu tak proto, že za vznikem nového média stál předpoklad o jeho společenském významu, který se od něj jako od sdělovacího prostředku očekával.²²⁸

Studie Václava Štěpána nabídla poměrně konstruktivní řešení základního dilematu, který nedovoľoval televizním teoretikům opouštět zdrženlivý postoj k perspektivám stále nedokonalého a mimo oblast tvůrčích podnětů obtížné uchopitelného televizního umění. Přesto by bylo zkreslující přenášet nerozhodnost na odborný diskurs jako celek, jelikož řada významných představitelů televizní reflexe zastávala přesně opačné a jednoznačné postoje: například Jan Kučera nepocíťoval potřebu si otázku, zda je televize umění, klást, což do jisté míry souviselo s tím, že jeho zájem o prosazující se médium měl v dané době více než dvacetileté trvání. Televize tedy v jeho souhrnných publikacích představovala bez jediné pochybnosti svébytný estetický systém, jehož hlubší zákonitosti si předsevzal prozkoumat, čemuž odpovídaly i jím užívané pojmy pro televizní drama („umělecká hra“ či obecně umělecké dílo).

²²⁶ Tamtéž, s. 259–260.

²²⁷ Tamtéž, s. 265.

²²⁸ Tamtéž, s. 266.

Svým rozhodným postojem byl Kučerovy blízko i Jiří Lederer (ovlivněný pohledem sovětské teorie, především postřehy Vladimira Sappaka), který vlastní představu televize jako syntetického umění se svébytnými postupy a působením na diváka jednoduše odvodil ze společného východiska všech nových druhů umění (film, rozhlas, televize) v umění jevištním. To podle něj bylo obohaceno o nové vývojové a výrazové možnosti díky vstupu techniky a v celkovém jeho rámci považoval Lederer za žádoucí, aby tvůrci sdíleli převzaté znaky a zároveň je přizpůsobovali novým formálním požadavkům. Ve vztahu k divadlu jako výchozí formě byly tyto vzájemně protichůdné procesy i nutné pro zachování uměleckého statutu televize, jemuž neodpovídala pouhá reprodukční funkce.²²⁹

Ojediněle se u rozhodnějších teoretiků či teoreticky smýšlejících kritiků objevovaly i snahy o pokročilejší argumentaci. Podle slovenské dramaturgyně Viery Usačevové²³⁰ televize naplňovala nejobecnější předpoklad k tomu být uměním, neboť měla k dispozici nástroj (kamera), materiál (zvukové a světelné vlny) a techniku (řád úkonů odlišný např. od filmové a divadelní režie). Usačevová tyto prvky ovšem považovala jen za nutný předpoklad televizní umělecké formy, která podle ní mohla být završena jen tehdy, když se na tomto základě dosáhlo uměleckého významu. Mluvit o televizním umění pro ni tudíž nebylo možné, aniž by se zohlednily vlivy konkrétního obsahu. V případě televize považovala za nejdůležitější rys, že svébytný formální systém nebyl imanentní vlastností média, ale předurčovala jej obsahová rovina – tedy že nové společensko-historické skutečnosti a s nimi spjatá typická témata (nervozita, strach ze skutečnosti, skepse či hysterie) teprve vytvářely svébytný systém výrazových prostředků.²³¹

Televize podle této úvahy naplňovala status umění především proto, že aktuální společenské potřeby v ní nacházely nejadekvátnější způsoby vyjádření, např. napomohly objevit její smysl pro detail či schopnost vést s divákem intimní dialog. Pro Usačevovou dokonce otázka televizního umění byla „velkým a obsáhlým tématem epochy společensko-technických přeměn, tématem dvacátého století v umění“.²³² Její představa však byla nezávislá na druhé a pro mnohé stěžejní otázce televizní specifičnosti, kterou v souladu s většinou účastníků dobové diskuze o televizním umění považovala za nevyřešenou a nevyhraněnou. Ale i když si nebyla jistá tím, zda oblast esteticky příslušná pouze televizi

²²⁹ Jiří Lederer, *Televize nový druh umění?* *Plamen* 4, 1962, č. 5, s. 101–105.

²³⁰ Viera Usačevová, *Prispevok k problematike televízneho špecifika*. *Televizní tvorba* 4, 1967, č. 3, s. 63–81.

²³¹ Tamtéž, s. 70–73.

²³² Tamtéž, s. 81.

může skutečně existovat, nepovažovala za oprávněné vnímat nepovedenou inscenaci jako neuměleckou, právě proto, že je televizní.²³³

Otázka televizního umění byla natolik nejednoznačná a libovolně přizpůsobitelná, že ani nebylo možné dospět v diskuzi přesáhnout komunikační bariéru mezi jednotlivými názorovými skupinami. Ze spíše pomyslného názorového střetu vycházejí pouze rozpory, z nichž je jisté jen to, že televize procházela po celé sledované období neustávající prověrkou výrazového potenciálu. Chyběla nicméně vůle v ní dospět k rozhodným závěrům. Teoretici zvěšiny volili spíše vyčkávací pozici se zrakem upřeným k tvůrcům, kterým přiznávali přednostní roli v objevování televizních zákonitostí. Výchozí linie emancipace byla v šedesátých letech spíše zdrojem nejistoty, neboť se ukázalo jako velmi obtížné najít pro televizi ryze specifický výraz – především na úrovni formálních prostředků. I proto jediní, kdo mohli důsledně uvažovat o oprávněném vstupu nového média na Parnas, byli ti, co si uvědomovali nezbytný estetický základ televizního dramatu v tradičnějších uměleckých disciplínách. Jejich pozornost pak směřovala k možnostem, jak sdílené znaky, jež samy o sobě nesly estetické oprávnění, specificky přesáhnout či jim přisoudit nové funkce. Právě způsoby, jakými se tito teoretici i kritici vymezovali vůči čistě puristické linii, mají pro uvažování o televizní specifčnosti zásadní vývojový význam. Proto se na jimi prosazované aktivní přístupy k otázce televiznosti zaměříme v následujících kapitolách. Můžeme však předeslat, že cílem úvah vždy bylo přispět k legitimizaci televizního umění a nerezignovat odklonem k jiným nabízejícím se funkcím televize jako sdělovacího prostředku. To však neznamená, že některé z těchto neestetických funkcí nebyly využity v zájmu společného směřování ke specifickému charakteru televizního dramatu. Konfrontace s televizním uměním jako s něčím, co se vymyká základnímu charakteru a účelu média, zkrátka překonávaly všechny dosavadní zkušenosti. Nezbyvalo, než se vydat alternativními cestami, odloučit se od dosud platných estetických kritérií a snad je v této zatěžkávací zkoušce i obrodit.

²³³ Tamtéž.

4.2 Televizní drama a divadlo

Nastupujícímu médiu televize byla ještě ve fázi výzkumů předurčována poměrně jasná funkce – stát se novým prostředkem sdělování či prostředkování, a proto bylo nejpohodlnějším řešením napojit novou instituci na již existující základnu a řízení média obdobné povahy. Televizní studio bylo institucionálně podřízeno rozhlasu a po celá padesátá léta nic nenasvědčovalo tomu, že by se k televizi oficiálně přiznával potenciál překonat dobově dominantní masový sdělovací prostředek. Československá televize ve svém raném období spíše představovala doplněk rozhlasového vysílání s ne zcela vyjasněnými funkcemi, které by přesahovaly technologickou podstatu média a nesuplovaly by dosavadní rozhlasové formy. Nicméně je třeba brát v potaz, že toto organizační řešení bylo výsledkem pragmatického přístupu k médiu v době, kdy televizní technologie měla i v Československu za sebou více než dvě dekády výzkumu, zatímco vhodné programové formy se začínaly teprve za pochodu hledat.

V tomto ohledu napojení televize na rozhlas hrálo okrajovou roli a daleko více se uplatňovaly jiné, vizuální oblasti – film a divadlo. Rozhodně se nejednalo o sféry vlivu, které by pro rozhlas představovaly konkurenční uchazeče o nadřazenou či zastřešující pozici vůči rodící se televizní instituci. Řídící složky filmu ani divadla neprosazovaly vůči televizní tvorbě vlastnický vztah či pokusy o jeho legitimizaci v rámci jim příslušných diskursů. Názorové platformy obou uměleckých disciplín (jako byla periodika *Film a doba* a *Divadelní noviny* založené Svazem divadelních umělců) nikterak neobhajovaly vlastní nároky na nové médium, které bylo zpočátku zcela závislé na jim vlastních výrazových prostředcích a postupech. Zastánci filmu a divadla naopak napomáhali v sebezáchovném postoji vymezovat vlastní prostor specifické televizní tvorby ve snaze předcházet střetům v oblasti estetických kompetencí. Protichůdné snahy obhajovat využívání filmových či divadelních výrazových prostředků v televizních dílech byly proto už na samém počátku diskuze výjimkou.

Vliv filmu a divadla byl navzdory stanoviskům kulturněpolitických činitelů pro většinu příslušníků odborného diskursu přechodnou fází. Z hlediska okamžitého řešení otázky televizního obsahu se ovšem jednalo o fázi nutnou a nevyhnutelnou. Obě disciplíny propůjčovaly zpočátku televizi své výrazové konvence, z nichž byl vytvořen základní estetický systém – „nulová“ televizní estetika, jejíž nedostatečnost byla již v prvních referátech o televizní tvorbě rozpoznána. Jak bylo řečeno výše, při ruce nebyly téměř žádné představy, které by dokázaly z tohoto východiska odvodit žádoucí směry dalšího

estetického rozvoje. Zatímco nejranější i pokusy o teoretickou reflexi stály téměř výhradně na negativním vymezování toho, co je pro obrazovku cizorodé, nevhodné či neúnosné, samotní tvůrci začínali hledat pozitivní cesty. Tím vytvářeli podněty nejen pro rodící se televizní kritiku, ale i pro vlastní úvahy, kterými výrazně posouvali diskurs o televizní estetice v padesátých letech.

Zkoumání vztahů televize a divadla poskytovalo diskursu o televizním dramatu pouze repertoár znaků, které byly napříč ranými kritikami a reflexemi vnímány jako zásadně „netelevizní“ a jako takové nejsnáze posloužily k negativnímu určování televizní specifičnosti (nečleněný prostor před kamerou s jedním dějovým plánem, princip nápodoby uplatňovaný v pojetí scény, struktura uzavřených výstupů a aktů, zdlouhavé příchody a odchody jednotlivých postav, implicitní přítomnost rampy i na obrazovce v nadsázce hereckého gesta, mimiky a dikce).

Forma televizního dramatu, která odpovídala této nulové fázi reflexe, byla v prvních letech vysílání převzatá divadelní hra přenesená do studia v původním aranžmá. Tzv. převzaté představení ovšem většina účastníků diskursu vnímala jako přechodný a nedokonalý stupeň (a jako takové bylo především v oblasti televizní kritiky ignorováno) a za jeho další vývojovou úroveň považovala původní televizní inscenace. Ty představovaly jako adaptace či dramatisace z hlediska specifičnosti přínosnou formu objeveného interdisciplinárního dialogu, v němž se přetvářely a přizpůsobovaly původní estetické prvky. Nejdůležitější pozice byla v reflexi přiznávána původním televizním hrám, od nichž se očekávalo cílené a svobodné rozvíjení televizní estetiky na základě vlastní autorské koncepce, která umožňovala nacházet východiska v čistě televizních prostředcích. Právě původní autorská tvorba přinášela nové poznatky prostřednictvím pozitivních a negativních reakcí na průkopnické pokusy určovat modelovou formu televizního dramatu, jehož ucelená představa krystalizovala až v průběhu šedesátých let.²³⁴ Do té doby se v československém diskursu především na příkladech původních her problematizovala správnost cesty ke specifickému televiznímu výrazu a konkrétní podněty (především námětové) nebyly u televizních kritiků přijímány jednoznačně.

Autorská situace na daném poli nebyla natolik příznivá, aby realizované výsledky odpovídaly nevysloveným, ale latentně přítomným požadavkům na úroveň nejvlastnějšího projevu televizního umění. U televizní kritiky byl tedy od počátku přítomen určitý nesoulad mezi přesvědčením o správné vývojové trajektorii, který určoval jasná kritéria ve

²³⁴ Více v kapitole televizní drama mezi realismem a stylizací

vztahu k divadelním příměsím v televizní dramatice, a skutečnými podněty, které se tak jednoznačnému postoji spíše vzpíraly. Tuto dvojlovnost vnímání dobře vystihuje názor kritika Otty Zelenky, z něhož je zřejmé, že jeho přesvědčení o záhodném estetickém vývoji bylo silnější než empirická zkušenost s konkrétními tvůrčími podněty a objektivní měřítka kvality:

„I když původní televizní hry co do básnické či filosofické kvality nedosáhly hodnot nejlepších uvedených divadelních her, přece tím, že byly napsány pro televizi a poskytly možnost svérázné koncepce, pronikly blízko k divákovi a namnoze i k životu. [...] I nejlepší z inscenací divadelních her, srovnáme-li je s původními hrami, byly neodlučně poznamenány svým určením pro jeviště (při nejmenším časovou rozlohou). Jejich transpozice znamenala vyčerpávající námahu režiséra, herců i ostatních tvůrčích pracovníků.“²³⁵

Ze Zelenkova textu nevyplývá pouze závislost na abstraktní kategorii estetické čistoty uměleckého média, ale zohledňuje i bezprostřednější hodnotu, kterou s sebou jaksi automaticky nese sklon k televiznímu výrazu – oslabení diváckého odstupu, až k samotnému sejetí se životem, jemuž se divadelní konvence vzpírají natolik, že jejich převod do nového estetického systému je téměř nadlidským úkolem.

Zelenka, stejně jako jiní chápal, že specifická televizní hra se nezrodí ze vzduchoprázdna a naopak divadlo musí pro ni být zpočátku nutnou a vítanou oporou. Proto podporoval televizní adaptace divadelních her, zbavené pietního vztahu k předloze, z níž by měly být převzaty pouze charaktery, příběh, duch díla a jeho poslání a ty by následně vstupovaly do nových formálních vztahů. To znamená, že by se v divadelní hře hledalo, co v ní je televizně působivého a na tomto základě by probíhala výrazová redukce a transformace. Právě tyto proměny Zelenka sledoval ve svém osobitém kritickém přístupu k televizním dílům. Na rozdíl od jiných kritiků se ve svých kritikách věnoval průzkumu adaptačních principů a zaměřoval se především na televizní zkratky, které v novém přepisu působily jako ohniska základní myšlenky díla či charakteru hlavní postavy. Ne však pouze pro Zelenku bylo důležité vnímat jako stěžejní hodnotu způsob, jakým si televize přivlastnila původní jevištní dílo. Například Sergej Machonin považoval adaptaci *Strýčka Váni* z roku 1960 za výrazný přelom v tom, jak nově a plasticky interpretovala charakteristiky jednotlivých postav a podřídila jim výběr dějových motivů. Překonala tak

²³⁵ Otto Zelenka, Budou televizní hry? *Kultura* 2, 1958, č. 4, s. 3.

podle něj jevištní ohledy, které svou setrvačností bránily aktuálnímu působení hry, čímž umožnila naléhavé sejetí s životem prosazované Zelenkou v jeho úvaze.²³⁶ Jiří Lederer naopak sdílel s Otto Zelenkou zájem o úsporné techniky adaptace jako „laboratoře“ televizní řeči a přisuzoval jim praktický význam. Uvědomoval si totiž, že televizní autoři se zčistajasna nezrodí a přítomnost dramatizací na obrazovce pro něj byla dočasně obhajitelná jako „cvičná“ půda pro budoucí „stoprocentní“ televizní hry. Jeho představa byla taková, že by dramaturgové zadávali mladým scenáristům vhodně zvolené současné literární předlohy, ideálně s možností spolupráce s jejich autory, a ty by byly adaptovány do televizní řeči. Jen tak by postupně došlo k žádoucí obměně: dramaturgie by se zbavovala závislosti na divadle a přitom by upevňovala bezprostřední vztah k současnosti, který byl u Lederera pro původní televizní hru jednoznačným kritériem.²³⁷

Zelenkovo hledání estetického potenciálu televize v adaptacích (což byl i směr tvůrčí reflexe u televizních režisérů usilujících o základy televizního stylu) se vymykalo převládajícímu názoru diskursu 50. let, pro nějž bylo nutné vypořádat se s výchozí divadelní podstatou televizní hry a hledat způsoby, jak toto „omezení“ překonat. Nejlepší pro dobovou reflexi byla cesta postupného očišťování od divadelních konvencí, které pro ni vycházely z tradiční podoby představení s přítomnou rampou, předpokladem čtvrté stěny (bariéry mezi divákem a představením) a vysokou mírou stylizace v hereckých výkonech a pojetí prostředí. Televizní drama nemělo být novou formou divadla, jež by tyto tradiční znaky přetvářelo v moderním výrazu, i když teoretické i kritické úvahy v mnohých závěrech k jakési obrodě divadelních prostředků směřovaly a později i hovořily o kladném vlivu televize na divadelní režii.²³⁸ Nicméně tento proces probíhal bez jakýchkoliv ohledů ke stavu dobových prostředků jevištní řeči. Pokud se často psalo o potřebě úsporného a autentického výrazu, porušení rampy a navození kontaktu s divákem, nebyla v žádném z přítomných subdiskursů důvodem nespokojenost se stavem divadelní estetiky, pro jejíž další rozvoj mohla mít televize výhodnější předpoklady. K televiznímu dramatu se tudíž nepřistupovalo z hlediska reformy staršího tvůrčího systému (jehož anachronická podoba přetrvávala v diskursu navzdory výraznému vývoji divadelních forem hluboko do šedesátých let), jenž s ním zpočátku sdílel shodné obsahy, ale jako ke zcela alternativnímu tvůrčímu poli. Napětí konkurenčního boje mezi televizí a

²³⁶ Sergej Machonin, Strýček Váňa – televizní a nový. Literární noviny, 1960, č. 19, s. 5.

²³⁷ Jiří Lederer, Krize a hledání. *Plamen* 3, 1961, č. 8, s. 142–143.

²³⁸ Např. Red., Na závěr naší diskuze Divadlo a televize. *Československá televize* 3, 1967, č. 30, s. 1.

divadlem, z něhož by nakonec vzešla jediná dokonalejší a výhodnější forma, tudíž nebylo v dobovém diskursu ani náznakem přítomno.

Naopak, do diskurzu o televizním dramatu v šedesátých letech vstoupil názor, že reformu nepotřebuje divadlo, nýbrž televize. Tuto myšlenku v několika kritických úvahách rozvíjel Jiří Lederer, který v roce 1961 konstatoval, že dramaturgie televizní hry se postupně dostala do krize, zatímco v druhé polovině padesátých let sloužila díky solidní úrovni a odpoutanosti od ideových zmatků jako příklad jak pro divadelníky, tak pro filmaře. Problém viděl v tom, že se jí na rozdíl od jiných úseků uměleckého programu nepodařilo za těch několik let postoupit ani o krok blíže nezávislosti.²³⁹ Divadlu Lederer přiznával po vstupu básníků, jako byl Vítězslav Nezval či František Hrubín, téměř výhradní podíl na rozvoji a upevňování nových výrazových norem. Ty podle něj pak zpětně doléhaly na film a televizi, které se pod tímto nápoem ocitaly na nižší úrovni. Proto nakonec považoval za žádoucí, aby se televizní tvůrci opět začali inspirovat divadelními postupy, ale získané poznatky měli předem vyhodnocovat v rámci televizního výrazového paradigmatu.²⁴⁰

Názory, že poplatnost divadelním postupům představovala pro televizní drama znak primitivnosti, tudíž nebyly v diskursu jednoznačně následovány. Mohly sloužit také jako nutná opora pro samotné formální vymezování (nikoli prostou „očistu“) a dokonce i obrozovat nedostatečné estetické podněty televize. Autoři estetických úvah a recenzí navíc po celé sledované období nepopírali, že hlavní projev televizní specifičnosti bude nadále „dramatický“ a například v případě pojmového aparátu se neobjevovaly důslednější snahy měnit převzaté názvosloví. Ještě v šedesátých letech např. přetrvával pojem „televizní představení“, a to i u původních her, a rovněž se neupouštělo od pojmů „televizní drama“, „televizní hra“ či „televizní inscenace“ a bylo zažité dělit dramatický program do časových celků nikoli na základě roků, ale sezón, které trvaly stejně jako u divadel od září do června. Navíc snahy teoreticky se vztahovat k podstatě vlastní televizní estetiky se nedokázaly obejít bez komparace s divadelními prvky, pro něž se v diskursu v podstatě hledaly jen adekvátnější formy. Původní televizní hra tak ani nemohla být v ideální podobě postavena na ryze televizních postupech, protože mezi nimi měly většinový podíl transformované divadelní prostředky (především co se týče požadavku umírněného televizního herectví, shody času a děje v rámci „výstupu“ – tzn. nepřetržitosti akce, zvýšeného důrazu na funkčnost/přehlednost mizanscény). Odborná reflexe se však nejprve musela dopracovat

²³⁹ Jiří Lederer, Krize a hledání. *Plamen* 3, 1961, č. 8. s. 142–143.

²⁴⁰ Jiří Lederer, Umění ve stínu divadla - rozhovory o filmu, rozhlasu a televizi. *Plamen* 3, 1961, č. 4, s. 108.

k tomu, aby mohla přijmout divadelní rodokmen jako nevyhnutelnou podstatu televizního dramatu.

4.2.1 Převzatá představení – jeviště na obrazovce

Pro diskurs o televizním dramatu se již v padesátých letech ukázalo být zavádějící vymezovat specifické prvky televizního dramatu na základě komparace s ostatními estetickými systémy. Téměř záhy se tak začaly v některých výpovědích prosazovat názory, že cesta výrazové emancipace je slepá a vodítkem ke specifičnosti je naopak uznání sdíleného základu s jinými estetickými systémy. S tímto směrem reflexe souvisí především zájem o dosud přehlížené televizní dramatické formy. Několik televizních tvůrců a kritiků přisuzovalo převzatým představením či přenosům divadelních inscenací svébytná estetická pravidla a zároveň i právo přejímat postupy jiných uměleckých druhů. V tom měla spočívat jejich specifická role v širším rámci televizní dramatiky. V době, kdy byly tyto dramatické formy z programu vytlačovány a kriticky ignorovány, se tak ojedinělé hlasy pokusily o jejich obhajobu, především tím, že zásadně obrátily význam slova purismus. Úsilí o stylistickou čistotu televizní formy u nich již nepředpokládalo existenci naprosto svébytných estetických znaků a místo něj prosazovaly čistotu ve smyslu estetickoetických ohledů vůči předem daným tvůrčím východiskům a jejich důslednému zachování.

Prvním zastáncem tohoto věrného vztahu, který přesahoval přísnou estetickou kategorizaci, byl dramaturg a režisér Daniel Michaelli, jehož relace Divadelní přehlídka se stala základem pro tzv. bratislavské televizní pondělky. Michaelliho odlišná koncepce slovenské televizní dramatiky tkvěla především v tom, že by tvůrci do studia přenášeli nejlepší představení divadel z celé republiky a přitom by zachovávali původní režijní pojetí: „Televizní režisér může měnit určité mizanscény z aspektu televizních kamer, ale nikdy ne linii divadelního režijního záměru.“²⁴¹ U převzatých představení tedy podle Michaelliho nebylo vhodné jakýmkoliv prostředkem maskovat divadelní původ, předcházeli-li již inscenaci: „[...] není třeba kumulovat divadelní představení s televizní inscenací ve výrazových prostředcích, dnešní divák vnímá tyto věci jako osobité a samostatné televizní žánry.“²⁴² Převzaté představení již existující divadelní hry se tak mělo vyhýbat prvkům, které Michaelli považoval za hlavní znaky televizní inscenace: filmovým zkratkám, uměleckému střihu, preciznější kompozici záběrů, ekonomickému hereckému výrazu a filmovým dotáčkám.

²⁴¹ Daniel Michaelli, Filmové dotáčky v televíznej inscenácii. *Rozhlasová a televízni práce* 3, 1959, č. 9, s. 47

²⁴² Tamtéž, s. 48.

Obhajoba převzatého představení nebyla ovšem jenom záležitostí tvůrčích složek instituce, v níž byly mj. zohledňovány potřeby plynulého dramaturgického a výrobního procesu v době akutního nedostatku televizních autorů. S malým časovým odstupem na Michaeliho úvahu navázala kritička Eva Pleskotová a dále ji rozvinula. Podle ní převzaté představení rovněž nebylo „řešením z nouze“, ale osobitým žánrem, v němž nehraje ani tak roli samotná dramatická předloha, jako určité již existující pojetí její inscenace, s nímž má být divák seznámen. I Pleskotová přistupovala zdrženlivě k nutnosti přetvářet fungující divadelní formu v podstatně nový tvar, jenž by měl odpovídat vágním zákonům televiznosti. V jejím pohledu žánr převzatého představení neměl být o nové formální interpretaci s užitím odlišného výrazového paradigmatu, ale o adekvátnosti překladu, v němž bylo třeba zohledňovat nanejvýše rovnocennost funkcí. Televizní prvky tak podle Pleskotové mohly nanejvýš pomoci vyvážit to, co způsobilo původnímu tvaru odnětí jeviště a fyzické přítomnosti diváka v sále. Celkový přehled z hlediště nahrazovala volba nejučelnějších míst pohledu kamery, živého kontaktu s hercem se znovu dosahovalo používáním kamerových detailů, atmosféru jeviště vyvažovala bohatost prostředí a pestrá skladba záběrů. Televizní režie pak měla pouze uzpůsobit dílo pro kamery a obrazovku a výsledný úspěch nového aranžmá by závisel na tom, do jaké míry se jej podařilo ztotožnit s pojetím režiséra divadelního. Právě k hodnocení těchto aspektů měla podle Pleskotové odborná televizní kritika směřovat a napomoci jejich vnímání v rámci svébytného televizního žánru s vlastními pravidly.²⁴³

O tom, jak komplexně a nejednostranně byl vztah televize a divadla chápán, svědčí také kritické reakce na inscenaci Moliérovy komedie *Sganarelle čili Domnělý paroháč* (1958), která byla nastudována ve studiu jako právě probíhající představení, tedy v podobě falešného přenosu, v němž se ve studiu přítomní diváci sami stávali součástí fikčního děje. Tento koncept divadla na divadle, který pouze uchopil do důsledků formu převzaté inscenace, překvapivě znamenal pro dobovou kritiku počín, který dal vzniknout „něčemu nenapodobitelně televiznímu“.²⁴⁴ K tomu stačilo, aby klasická hra byla orámována prostředím královského dvora, kde kočovní herci před šlechtickým publikem sehrávají „paroháčskou“ historku bez jakýchkoliv kulis a ctihodné publikum na pokleslou zápletku po svém reaguje, o čemž svědčí nejen pronikání kamery předpokládanou čtvrtou stěnou, ale také ironický hlasový komentář. Inscenace nastudovaná pro televizní studio tak, aby

²⁴³ Eva Pleskotová, Převzaté představení – televizní žánr? *Rozhlasová a televizní práce* 1959, č. 11, s. 32–34.

²⁴⁴ Otto Zelenka, *Televise originální*. *Kultura* 2, 1958, č. 3, s. 5.

v zájmu věrnosti zachovala původní (leč stále diegeticky zarámovanou) interakci mezi jevištním dějem a publikem – to byla forma, která kritiku fascinovala.

Nejdůležitějším prvkem, který vyzdvihovala, byl silný dojem účasti a bezprostřední komunikace, Otto Zelenka situoval televizního diváka za záda dvořanů a tento efekt přičítal úvahám sdělovaným herci přímo do kamery, jež byly určeny ve fikčním světě šlechtickému publiku. V percepční situaci se však s nimi konfrontovalo publikum na druhé straně obrazovky.²⁴⁵ Prostředky intimního oslovení byly v diskursu často zmiňovanými činiteli specificky televizního působení, a pokud tomuto působení napomáhala simulace skutečného divadelního představení, byly i esteticky cizorodé postupy vnímány bez problémů jako součást televiznosti.

S kritériem prolomené čtvrté stěny se setkávaly i názory, které byly uplatňovány na formu divadelního přenosu, jíž byla v diskuzi padesátých let odpírána možnost dosáhnout něčeho více než povrchního účinku „podívané“ a ilustrace, která se mýjela s představou uměleckého účinku.²⁴⁶ Na sklonku dekády se nicméně objevily snahy hledat umělecké oprávnění i pro tento zprostředkovatelský vztah k dramatickému dílu. Obhájci další existence přenosů divadelních her vedle specifické televizní tvorby shodně odmítali takové přenosy, které eliminovaly hlediště a snažily se dění na jevišti zabírat způsobem, jako by se simuloval prostor televizního studia. Tomuto tématu se na základě vlastní zkušenosti blíže věnoval režisér František Filip. Podle jeho názoru se přenosy měly zabývat spíše představením jako událostí a nikoliv jen hereckou akcí na jevišti, protože poté podle něj vzniká v divákovi pocit, že sleduje špatně naaranžovanou televizní inscenaci. Proto prosazoval, aby se divácký zážitek pojímal odlišně a byl soustředěn na celkový kontext prostředí včetně vcházení a usazování diváků, zabírání celého jevištního portálu či tváří publika v hledišti. Podle Filipa nemělo smysl zastírat, že se jedná o reportáž z divadla, která uzavírá bezprostřední umělecké působení do závorek. Výsledkem přenosu by pak neměla být „[...]špatná napodobenina televizní inscenace divadelní hry, ale dobrá umělecká reportáž z divadelního představení“,²⁴⁷ jejíž znaky prosazoval i Jiří Lederer ve

²⁴⁵ Tamtéž.

²⁴⁶ Viz: Karel Zajíček, *Divadlo v televizi. Host do domu* 2, 1955, č. 4, s. 188–189, Karel Zajíček, *Tvůrčí přínos naší televise. Host do domu* 2, 1955, č. 7, s. 333–334.

²⁴⁷ František Filip, *Umělecké problémy přímého televizního přenosu. Rozhlasová a televizní práce* 3, 1959, č. 12, s. 20.

Režijní přínos televiznímu přenosu představení shrnul režisér ve své reflexi takto: "Divadelní režisér vede pozornost diváka a hledí upoutat jeho pohled v pravém okamžiku na to pravé místo. Je nutné, aby i televizní režisér byl citlivým divákem a nestíral záměr divadelní režie, aby vybíral pro vysílání takové záběry a takové pohledy, jaké si asi právě vybírá divák v hledišti. Divákovi by se neměl okoukat jeden stereotypní záběr a neměl by mít důvod přemýšlet, co se asi děje na jevišti mimo záběr." Tamtéž, s. 22.

snaze najít pro přenosy estetické opodstatnění. Režie přenosu podle něj měla vytvářet pocit, že je divák nepřímou součástí prostředí, fyzicky přítomného publika. S ním by společně prožíval jedinečnou atmosféru představení, která by byla nadřazená atmosféře samotné inscenace.²⁴⁸

4.2.2 Koncepce televizního divadla

Obhajoba jeviště na obrazovce se dále prohlubovala v šedesátých letech. Nutná emancipace televizních výrazových prostředků sice zůstávala stěžejním kritériem pro televizní diskurs, který byl citlivý vůči jakémukoliv projevu teatrálnosti v herecké stylizaci či scénografickém pojetí, zároveň se však rozvíjelo i uvažování o specifické televizní formě tzv. „televizního divadla“. Tento pojem se stal v průběhu roku 1961 základem pro kritickou koncepci Ladislava Smoljaka, který v souladu s dobovou kulturní politikou vycházel z hlavního úkolu dramatické televizní tvorby zprostředkovávat a šířit jiná umělecká díla. Divadelní předloha v televizi tudíž pro něj měla stejnou váhu jako původní televizní hra, ovšem jen tehdy, když se tvůrci nesnažili ji nedokonale převádět do televizní formy. Stejně jako jeho předchůdci v padesátých letech vnímal jako největší prohřešek snahy zaretušovat divadelní původ a přistoupit k adaptaci nikoliv tvůrčím způsobem, ale mechanickou aplikací několika málo estetických pravidel, jež setrvačně vycházely z prvních pokusů o reflexi televizní specifičnosti. Podle Smoljaka nebylo dostatečné jen ztlumit herecká gesta, rozčlenit dějství do mnoha detailních a polodetailních záběrů a pojmout dekoraci realisticky. Vzniklý tvar považoval za nepřirozený a zdráhal se jej vůbec nazývat televizní hrou. Jako příklad nedorozumění uvedl situaci, kdy postava stojí ve studiové dekoraci u okna a podrobně popisuje, co se venku děje, či když zaznívají hlasy z prostoru tušeného mimo danou scénu. Pro něj se jednalo o nepřipustné prohřešky, které v televizi nabývaly pro něj až nesnesitelného rozměru. Jako zásadu Smoljak uvedl, že veškeré důležité děje by neměly zůstat mimo obraz a divák by měl být díky televizní kameře všudypřítomný.²⁴⁹

Pokud by předloha měla výrazný divadelní charakter, jeviště mělo ve Smoljakově pohledu zůstat jevištěm bez jakéhokoli zakrývání. Nicméně přesun jevištních situací před televizní kameru si vyžadoval jedinou zásadní změnu, která z pouhého převzatého představení učinila formu „televizního divadla“. Onen posun spočíval ve schopnosti tvůrce přistoupit k předloze s takovou mírou citlivosti, aby se původní stylizace přizpůsobila

²⁴⁸ Jiří Lederer, Hlavní, ale nejslabší. *Plamen* 3, 1961, č. 6, s. 142.

²⁴⁹ Ladislav Smoljak, Dvě divadla v televizi. *Kultura* 5, 1961, č. 8, s. 4.

intimní přítomnosti televizní kamery, aniž by se z ní vytratil základ divadelního výrazu. Herecké výkony se podle Smoljaka měly přesunout „[...] z rukou do prstů a z obličeje do oka“²⁵⁰, jevištně pojatá scéna měla být zjednodušena pouze na několik výrazných prvků, které by se uplatnily v celkových i detailních záběrech, rytmus a řazení scén měly mít bystřejší spád. V případě správné redukce zachovaného divadelního prostředí pro objektiv televizní kamery byl Smoljak ochoten přijmout i takovou divadelní konvenci, jakou byl komentář děje prostřednictvím chóru přítomného v pozadí.²⁵¹

Za největší prohřešek Smoljak považoval jakékoliv pokusy překonat pomyslnou divadelní rampu. Převzaté představení nemělo u diváka vyvolávat bezprostřední iluzivní prožitek. Divadelní přístup k televizi totiž vnímal jako užitečný i z toho důvodu, že divákovi umožňoval vnímat myšlenkově podnětné dílo ve více rozměrech. Důležité bylo, aby dramatický tvar i na obrazovce zachovával vnější pohled z odstupu, tedy „správnou“ konvenci vnímání včetně přítomného publika, které by zrušilo nevídané „nedivadelní“ divákovo osamocení.²⁵² Vzhledem k tomu, že dobová kritika si velmi cenila případů, kdy byl divák podněcován k zaujetí vlastních názorů a myšlenkových spojů (např. i co se týče žánru detektivních her s otevřeným koncem, které mnozí uvítali jako výrazně specifický tvar), mělo i v tomto ohledu Smoljakovo „televizní divadlo“ potenciál vyhovovat obecnějším požadavkům na televizní obsah.

Přesto Smoljak nepřistupoval k aktivnějšímu potenciálu osamocení diváka přímočaře, což dokládá jeho názor na televizní adaptaci autora, který ve svém díle přímo ztělesňoval tento způsob komunikace. Ačkoli recenzovaná agitační hra Bertolta Brechta *Pušky paní Carrarové* byla pro Smoljaka až „aristotelovsky přímočará“ a působila na divákovo vědomí bezprostředními podněty, z hlediska televizního převodu považoval za šťastnější řešení převést ji do podoby baladické poémy. To znamená zobecnit její přísně dobové konotace na občanskou válku a předložit je aktivně vnímajícímu divákovi v nové, nadčasové podobě, která by mu poskytla široký prostor, v němž by sám nacházel

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Ladislav Smoljak, Divadelní hra v televizním studiu. *Kultura* 5, 1961, č. 16, s. 4.

Zde je na místě zmínit, že zatímco Smoljak přiznával kameře možnost vhodně přizpůsobovat divadelní stylizaci převzatého díla pro obrazovku, Jan Kučera považoval jakékoliv pokusy tohoto druhu za nesmyslné. Převzaté představení pro něj bylo z estetického hlediska neúnosným „obojživelníkem“, protože předpokládalo dvojí snímání: pasivní (objektivní) registraci divadelní hry jako úplného a ukončeného výtvaru a aktivní (zaujatou) roli kamer, v jejichž funkci formovat a přetvářet látku se uplatňoval filmový princip. podle Kučery bylo neuskutečnitelné, aby původní dílo zůstalo nedotčeno (což bylo jeho kritérium pro převzaté představení, v němž se se Smoljakem shodoval) a zároveň prošlo procesem snímání, které, aby naplnilo status televizního dramatu, nemohlo být pouze záznamem. Jediným řešením tak pro Kučera bylo hledat autonomní výrazový systém, který by televizní tvorbu „postavil na vlastní nohy“. Jan Kučera, *Povaha televize*. Praha: Československá televize 1964, s. 117–118, 122.

²⁵² Ladislav Smoljak, Co zmůže inscenační důmysl. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 19, s. 14.

konotace bližší jeho aktuální životní situaci. Z toho vyplývá, že ve Smoljakově pohledu mohlo mít apelativní a antiiluzivní pojetí her v určitých případech nižší účinnost než tradiční umělecká stylizace. Nadčasové zastření myšlenek mohlo vzhledem k časovému odstupu od tématu promlouvat k současnému divákovi přeci jen více bezprostředně a vzhledem k většímu souladu s jeho historicky nepodmíněnými potřebami usnadňovat oboustranné dorozumění.

To, co tedy Smoljak hledal, byl principiálně divadelní výraz, kterého však bylo dosaženo specifickými televizními prostředky. Tato možnost dramatické tvorby pro obrazovku jej zajímala více než přísliby původních her televizních autorů. Obdobně svoji teorii specifické televizní adaptace rozvíjel i otázkami dramatizace literárního díla pro obrazovku.²⁵³ Prosazovanými interdisciplinárními vztahy televize s divadlem a literaturou uváděl do důsledků svůj bytostně realistický přístup: „[...] klam, který nezastírá, že je klamem, klam, který dostane umělecké posvěcení, přestává být lží. Nabývá pravdivost v jiném, obecnějším smyslu. V televizi má být prostě všechno tím, čím je. Obrazovka obnažuje pravou podstatu věcí.“²⁵⁴

Ryzí televizní hra se ve Smoljakově koncepci vzpírala dramatickému formování zápletky a určitý řád mohl být přítomen pouze v jejím námětu, jenž by byl dále rozvíjen podle požadavků a nepředvídatelných sil samotného života. Jakoukoliv adaptaci pak považoval Smoljak za adekvátní jen tehdy, byla-li přiznaná. V případě literatury mělo být divákovi zcela jasné, že nesleduje iluzi skutečného života, ale průřez dílem, jehož jinde existující celek musel mít neustále na zřeteli. Publikum tedy mělo cítit za každým záměrem předlohu i akt tlumočení.²⁵⁵

Přestože byl Smoljak jako televizní kritik činný pouze několik málo let, byl to on, kdo ve svých kritických úvahách, jejichž zobecňující tendencí překračoval hranici teoretického diskursu, nejodvážněji přetvářel dosud platné normy a kritéria televizní kritiky. Ve vztahu k divadlu hrála významnou roli jeho revize samotného pojmu televiznost, který přesunul do odlišné sféry, než jeho předchůdci. Televiznost pro něj

²⁵³ Ladislav Smoljak, Román v televizi. *Kultura* 5, 1961, č. 4, s. 5.

²⁵⁴ Ladislav Smoljak, Televize a umění. In: *Čtyřikrát o televizi*, Praha: Československý spisovatel 1963, s. 106.

Realistický přístup, jenž Smoljak prosazuje v této teoretické stati i v řadě recenzí, má východisko v jeho úvahách o televizním divákovi. Na základě hypotézy vnímá televizního diváka jako kritičtějšího a střízlivějšího ve srovnání s filmovým a divadelním publikem, jelikož ve veřejném prostoru směřuje divák kritický postoj spíše sám k sobě. Na druhou stranu doma před obrazovkou zaujímá postoj „svrchovanosti.“ Kritéria, která určují televizní specifikum, se tak podle něj musejí přizpůsobovat divácké citlivosti. Na tuto souvislost navazují Smoljakova tvrzení jako „obrazovka nesnese lež“, „televizi je cizí předstírání“, „má absolutní sluch na pravdu“ apod. Tamtéž, s. 105–106.

²⁵⁵ Tamtéž.

nakonec vůbec nebyla záležitostí specifických kamerových a střihových postupů či způsobů užívání dotáček. Těžiště televiznosti situoval do předkamerové „reality“, nebyla tedy záležitostí obrazu a jeho zpracování. Z toho důvodu také rušil různá pravidla, která vyplývala z technických poznatků – především pravidlo komornosti a intimity. Za nejdokonalejší televizní zážitek z hlediska naprostého upoutání pozornosti Smoljak považoval hokejový zápas a podobu jeho neméně poutavého ekvivalentu přisuzoval i svrchovaně specifickému televiznímu dramatu. Našel ji v experimentálním přenosu Majakovského divadelní hry *Mystéria-Buffa*, u nějž vyzdvihoval mohutný rozmach a promyšlenou koncepci, která děj rozehrávala ve členitém prostředí obrovské haly královédvorské strojírny. Konstrukce umožnily kamerám nacházet nejrůznější dějové kompozice, kolem strojů byli shromážděni dělníci jako publikum a přesně rozvržený celek fascinoval náročností živého vysílání.²⁵⁶

Nadšené zhodnocení tohoto ojedinělého televizního počinu i u jiných kritiků je dokladem toho, že se v dané době uvažovalo nejen individuálně o odlišné estetické cestě, která by se snažila zohlednit co nejobecnější podstatu televiznosti. Ideálním východiskem, které se odpoutávalo od problematických výrazových prostředků, byl reálně probíhající tvůrčí proces (nadneseně a ve spojitosti s hokejem můžeme říci „tvůrčí zápas“) – jak jevištní, tak přenosový. Tedy inscenace, která se uskutečňovala v reálném prostředí s nepředvídatelnými percepčními možnostmi a nezastírala charakter podívané sdílené s fyzicky přítomným publikem. Nicméně inscenační experiment, který vedl kritiky k novému pohledu na televizní drama jako na obrazovkou umocněný divadelní zážitek, zůstal bez následovníků.

Smoljakova koncepce „televizního divadla“ byla ve své době ojedinělá svou principiální důsledností, s níž autor povyšoval vlastní esteticko-etické požadavky na alternativní řád pro televizní drama. Dobové dominantní předpoklady estetické čistoty a realistické podstaty televize v jeho koncepci prošly paradoxním obratem, v němž se stala neadekvátnější formou přiznaná adaptace divadelního či literárního díla. Pozadí úvah o oprávněnosti televizní dramatizace, vůči němuž se Smoljak vymezoval, naopak upevňovaly tradičnější názory, které formu převzatých představení rovněž obhajovaly, ale přistupovali k ní na základě rovnocennosti funkcí – tedy s předpokladem, že původní „cizorodé“ prvky musí být suplovány prvky adekvátnějšími. Obecněji přijatelný odklon od emancipační linie tak spíše prosazoval hybridní charakter inscenací, které sice zachovávaly

²⁵⁶ Ladislav Smoljak, I na malé obrazovce. *Kultura* 5, 1961, č. 51, s. 5.

původní dramatické i stylistické pojetí, ale vzpíraly se představě televizního jeviště. Zastánci emancipace televizní řeči na základě funkčních ekvivalentů se tedy vyznačovali obdobnou esteticko-etickou citlivostí vůči věrnosti předloze jako Smoljak, ale tu podřizovali vyššímu požadavku formálně specifického televizního působení. Nadále tak navazovali na tradiční hledání výrazově soběstačné podoby televizního dramatu, i když si již uvědomovali, že je nelze odvodit jinak, než z hlubší dramatické podstaty televizního umění. Právě proto forma převzatého představení mohla být pro ně nezbytnou součástí k upevňování televiznosti.

Kromě prvních náznaků u Evy Pleskotové a Otty Zelenky (jenž funkční rovnocennost sledovat na dramaturgické úrovni, tedy na úrovni proměn rozhodujících dějových motivů) tento přístup v první polovině šedesátých lete zastával především Dušan Havlíček. Pokud měl být podle jeho názoru dramatický tvar na obrazovce oprávněný, měla televizní režie sledovat scénický půdorys díla a přizpůsobovat jej obrazovce jen v detailech. Při vědomém přebírání divadelní konvence tak měla být ponechána hře poetika divadla, nové (televizní) postupy se však měly hledat pro rétorickou složku díla, tedy jejich úkolem bylo vhodně nahradit přímý vztah diváka a scény.

Žádoucí rovnováhy pro Havlíčka dosáhla adaptace *Pařížanky* (1965), které se podařilo udržet iluzi divadelnosti, a přitom se dokázala jak v řešení prostoru a hereckých výkonech, tak ve funkčně podřízené práci kamer oprostít od scénických prvků, jež by na obrazovce vyznívaly nadsazeně. Přesto stanovil určité hranice, které měly zabezpečit přítomnost původní autorské a inscenační koncepce. Například nepovažoval za vhodné obětovat „poetické kouzlo veršů“ zvýšenému důrazu na dějovost v příliš reálném prostoru, který navíc definitivně ztrácel scénický základ neklidným a neadekvátním rytmem kamer.

Havlíček na jednu stranu nepovažoval zachovávanou divadelní stylizaci za překážku, na stranu druhou kategorizoval některé jevištní konvence jako neúnosné pro obrazovku. Ve své recenzi adaptace Ibsenových *Nápadníků trůnu* (1964) s povděkem přijímal způsob, jakým se tvůrci vyrovnali s monumentálním působením předlohy, kterému upíral „domovské právo“ na obrazovce – nicméně v zájmu věrnosti autorskému rukopisu považoval za nutné jej nějakým způsobem zachovat. Hlavní pozornost tak věnoval použitým tvárným postupům, jejichž výsledkem byl pocit vznešenosti. Ten navodil jednoduší sloh („architektoničnost“) inscenace, v němž se podle Havlíčka podařilo udržet ve stejné linii režijní gesto, hudební kompozici, trajektorii kamer, pohyb postav i

jejich mluvu, a dosáhnout rovněž stupňované dějové intenzity dynamickým osvětlením tváří v detailu a proměnlivými úhly pohledů.²⁵⁷

Odklon od estetických rozborů v období názorového uvolnění a společenské aktivizace televizní kritiky (což mělo za důsledek návaznost hodnotících kritérií na dramaturgické aspekty děl) zapříčinil, že se ke skutečné, a do jisté míry bilanční, diskuzi o vztahu televizní specifičnosti a divadla přistoupilo až v roce 1967. Názorovou výměnu s téměř půlročním trváním tehdy na svých stránkách otevřel časopis Československá televize. Svými úvahami do ní vstoupili televizní kritici, dramaturgové či herci a prostor byl poskytnut také několika zahraničním úvahám. I když v závěrečném zhodnocení bylo konstatováno, že původní představa konfrontace teoretiků a praktiků nebyla naplněna (chyběl především hlas režisérů),²⁵⁸ dílčí postřehy i kategorické soudy výmluvně svědčí o celkovém posunu estetického uvažování o televizi.

Většina diskuzních názorů se rozhodně postavila proti ideálu emancipovaného televizního umění a považovala jej buď za neuskutečnitelný, nebo velmi předčasný. Především se rozšířilo pole pro uvažování o vztahu televize a divadla. V dosud představených výpovědích setrvala argumentace kritiků estetické očisty v hranicích formy převzatého představení, přičemž původní televizní hra pro ně znamenala bezproblémový prostor pro hledání zcela televizního výrazu. Názory, které vstupovaly do diskuze v roce 1967, již přistupovaly k televiznímu dramatu (bez ohledu na jeho formální kategorie) jako k umění, pro nějž bylo esteticky nutné zohlednit jeho dramatickou podstatu, a proto jakékoliv snahy vymezovat se vůči základním divadelním prvkům byly bezpředmětné a nežádoucí.

Potřeba obnovit na pozitivním základě průzkum interakce dvou estetických systémů byla argumentována různými způsoby. Teoretik Valter Feldstein považoval snahu distancovat televizní drama od divadla za důsledek přetrvávajícího dědictví „uniformované“ divadelní dramaturgie 50. let a hlavní problém vnímal ve stále nedostatečné nabídce osobitých scén s různorodým repertoárem.²⁵⁹ I tak nesouhlasil s nutností za každou cenu esteticky vymezovat místo pro jednotlivé umělecké disciplíny, jelikož, jak dokazoval svou úvahou, jejich podstata tomuto cíli neodpovídala: „Dokonce po mnoha stránkách jsou film a televize ve svých dramatických žánrech vlastně jen rozšířením, znásobením divadla a jejich moderní technika vytváří jen nové, osobité a

²⁵⁷ Dušan Havlíček, Hry a hrátky. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 45, s. 13.

²⁵⁸ Red., Divadlo a televize - Na závěr naší diskuze. *Československá televize* 3, 1967, č. 30, s. 7.

²⁵⁹ Valter Feldstein, Divadlo a televize – Možnosti soužití. *Československá televize* 3, 1967, č. 17, s. 3.

specifické formy působnosti téhož základního principu, na němž se už stovky a tisíce let rozvíjí divadelní umění.“²⁶⁰ Proto mu nečinilo žádný problém prosazovat návrat myšlenky Zdeňka Bláhy z roku 1955 realizovat v ČST cyklus klasických divadelních her z doby národního obrození a splatit tím „velký dluh“ televizní dramatiky.²⁶¹

Dramaturg Josef Najman v obdobném smyslu operoval s pojmem „vědomí společné národní divadelní kultury“.²⁶² Vyjadřoval jím nutnost brát při zkoumání televizní tvorby v potaz, že umělecké disciplíny vytvářejí díky sdíleným základním prvkům v podvědomí publika jediný nedělitelný celek. Podle něj jak televizi, tak film a divadlo, často vytvářely tíž tvůrci, měly společné publikum a všechny stály na vztahu herce a diváka. Proto považoval za scestné zaměřovat se v reflexi výhradně na otázky televizní zákonitosti či v tomto ohledu věnovat pozornost pouze formální struktuře díla. Pořad tím byl vyvázán ze souvislostí, které představovaly jak celkové herecké zkušenosti představitelů televizních rolí, tak dosavadní divácká zkušenost s dramatickými útvary. Díky společnému vědomí, které vytváří jedno velké dramatické umění, tak Najman nepovažoval za žádný problém přenést televizní hru, tak, jak by byla napsána, na divadelní jeviště bez násilné adaptace.²⁶³

Druhým důležitým aspektem pozdější diskuze bylo vědomí, že divadelní umění samo procházelo pronikavým estetickým vývojem. Představa o divadelním umění se za téměř patnáct let existence televizního dramatu proměnila pod váhou tvůrčích impulsů z progresivních malých scén (objevovaly se dokonce názory, že televize nedokázala udržet krok s estetickými proměnami moderního divadla a že jej sama svým vlivem brzdila).²⁶⁴ Škála divadelních prostředků se mnohonásobně rozšířila a stala se takřka otevřeným polem pro aktivní dotváření. Divadlo tak získalo nový rozměr aktivity, hry, radosti z tvorby, nicméně tyto principy nebyly ani tvůrčím způsobem, ani teoreticky na televizní hru aplikovány.

Podle názoru Daniela Michaeliho tento přehlíživý postoj udržoval při životě tradiční pojetí specifčnosti televizního dramatu, které bylo od samých počátků zkreslováno záměnou „teatrálnosti“ za nejvlastnější divadelní prostředky. Považoval za vhodné vzít i u divadla v potaz stupně konvenčnosti a existenci moderního výrazu.

²⁶⁰ Tamtéž.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Josef Najman, Divadlo a televize – Problém celku a části. *Československá televize* 3, 1967, č. 15, s. 3.

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ Srov. Red, Divadlo a televize (dokončení záznamu úvodní besedy). *Československá televize* 3, 1967, č. 14, s. 3; Saša Lichý, Divadlo a televize – Mocnost, která vykořisťuje. *Československá televize* 3, 1967, č. 18, s. 3.

Nevhodně zvolené výrazové prostředky v televizních dramatech tudíž nevnímám jako principiální problém závislosti na divadelních postupech, nýbrž se podle něj jednalo o jejich špatné chápání a opomíjení nastupujících trendů. Svoji úvahu shrnul jednoduše: „prohřešky proti umělecké citlivosti na obrazovce jsou stejnými prohřešky i na jevišti.“²⁶⁵

Teoretické názory sice na stránkách časopisu Československá televize konstatovaly nutnost změny dosavadního přístupu, nicméně do konce šedesátých let se neobjevila studie, která by se zabývala moderními divadelními postupy a hodnotila by jejich uplatnění na televizní obrazovce. Ani průzkum sdílených dramatických prostředků v samotném základě televizní estetiky nebyl kromě prvních náznaků ve zmiňované linii textů o funkční rovnocennosti v dalších výpovědích dále rozvíjen v nový formální systém, snad s výjimkou úvahy Drahošlava Makovičky *Umění na chůdách a bez nich*.²⁶⁶ Ten považoval za základní princip televizního dramatu monolog – tedy prostředek, jenž byl vnímán jako funkční pouze na divadelním jevišti. Původní inscenace, které byly považovány za první skutečný projev televizní specifiky (americká či britská škola televizní hry, na jejíž znaky se více zaměříme v následujících kapitolách) pro něj znamenaly navzdory ostatním hlasům pokračující kompromis mezi filmem a divadlem. Jejich určující prvky (především požadavek aktivního diváckého přístupu) totiž shrnul pod pojem expresivní monolog. V televizním dramatu, které se svou poplatností klasickému divadelnímu realismu 19. století uzavíralo konfrontaci s divákem, monolog zákonitě ztrácel apelativní charakter a měnil se v jiný prostředek – vnitřní hlas. Divadlo dokázalo tuto tradici překonat a Makovička očekával odklon i u televize. Nejvhodnější cestou pro něj bylo, aby princip monologu přesáhl v živé komunikaci s divákem hereckou složku. Sama hra tudíž měla působit jako diskuze s „pečetí zповědi“ a očekávanou zpětnou vazbou. Dokonce sám tvůrce měl do ní jako postava vstupovat v dialog s divákem. Pro Makovičku skutečně monologický charakter televizní hry dosud naplnilo pouze jedno československé dílo – film Jána Kadára a Elmara Klose *Obžalovaný* (1964), o němž napsal, že se na filmové plátno dostal omylem a nejlépe naplnil požadavky nového uměleckého prostředku, který v jednu chvíli oslovuje „miliony jednotlivců“.²⁶⁷

Nabízející se možnost upevňovat prostřednictvím nových kritérií spojnice mezi televizními prostředky a progresivními inscenačními možnostmi nebyla zohledněna ani u

²⁶⁵ Daniel Michaelli, *Divadlo a televize – Věčně živý pramen. Československá televize* 3, 1967, č. 23, s. 3.

²⁶⁶ Drahošlav Makovička, *Umění na chůdách a bez nich. Československá televize* 3, 1967, č. 32, s. 3; Drahošlav Makovička, *Umění na chůdách a bez nich (dokončení). Československá televize* 3, 1967, č. 33, s. 3.

²⁶⁷ Tamtéž.

televizní kritiky. Tím, jak slábla původní opora televize jako nového reprodukčního umění v ověřených dramatických textech jevištního původu, hlavní pozornost kritiky se přenesla na problematiku koncepčního dramaturgického výběru látek. Dominantní postavení tak získal postoj k dramatické v jejím literárním či námětovém aspektu (zájem o text předlohy a důraz na jeho interpretaci zohledňující pravidla televiznosti, jež se stále více vzdalovala úrovni formálních prostředků). Samotná inscenační složka začínala být opomíjena, což však do značné míry souviselo se stavem dobové tvorby. Stagnaci ve stylistickém pojetí televizních inscenací můžeme přičítat právě propasti mezi dramaturgií a malými scénami, jejímž důsledkem byl nedostatek podnětů pro nová estetická kritéria televizní kritiky.

Když se v polovině šedesátých let začalo diskutovat na obou pólech o tom, jak se vyrovnat s návratem televizní dramatiky ke stylizovaným formám, kritici ponechávali tentokrát nabízející se argumentaci společným základem dramatických umění stranou. K problému se vztahovali skrze čistě dramaturgické posuzování komunikace zvolené látky se soudobým divákem a sklony k divadelnímu aranžmá přehlíželi jako samozřejmé, pokud se příliš neuplatňovaly tradiční jevištní konvence. Tento stav v podstatě odráží nejzásadnější poznatek diskuze z roku 1967, ale na druhou stranu odráží skutečnost, že účastníci odborné reflexe opustili výzkum televizní formy již na počátku šedesátých let, aniž by se jej podařilo uspokojivě uzavřít. A to navzdory tomu, že přehodnocení základního vztahu televize a divadla nabízelo dostatek nových podnětů k dalšímu upřesňování specifického výrazu a především vytvářelo podmínky, které by jej v očích odpůrců tradiční emancipace opět legitimizovalo.

4.2.3 Obrazovka – škola herců

Zatímco hledání specifčnosti na úrovni formálních prostředků selhávalo a postupně směřovalo k zásadní revizi původních předpokladů, k přesvědčivým výsledkům ve vymezování televizní nezávislosti se podařilo dospět diskuzi o obrodě herectví prostřednictvím televizní obrazovky. V dobové reflexi televizního dramatu se již od prvních úvah z roku 1954 objevoval názor, že jeho nejstěžejnější složkou je herecký výkon. Tato preference souvisela do značné míry s potřebou prolnout formální emancipaci s ideovou nadhodnotou, tedy vyvážit ji neoddelitelným společenským přínosem.²⁶⁸

²⁶⁸ S hledáním nadhodnoty souvisí i názor Otto Zelenky, že když práce s hercem nebude v televizi postavena na první místo, hrozí formalismus, „protože herec v televizi je nejen hlavním, bezprostředním zjevitelem dramatického charakteru a jeho konfliktů, ale současně emotivně nejpůsobivější složkou celého představení. Všechny ostatní složky mají sloužit zdůraznění hercovy akce anebo zdůraznění emoce, která má být hercem vyvolána.“ Otto Zelenka, *Inscenace na výbornou*. *Kultura* 3, 1959, č. 21, s. 4.

Televizní drama bylo v tomto ohledu spojováno s hodnotami humanismu a jeho přínos řada teoretiků a kritiků viděla v příležitosti pronikavě poznat člověka prostřednictvím jeho vnitřního života.²⁶⁹ Rozhodující v tomto ohledu byly závěry sovětských teoretiků, kteří televizi oproti ostatním uměním přiznávali sílu postihnout život ve všech nuancích, naplnit přirozené a dávné úsilí člověka odrazit skutečnost v celé její rozmanitosti – a to byla z hlediska dobové teorie hlavní dynamika uměleckého vývoje.

„Právě v časové jednotě děje a jeho vnímání, v časové shodě reálné události a jejího vnímání divákem tkví základní zvláštnost televise. V této vlastnosti je skryta obrovská působivá síla, poněvadž je v ní sám život, osvobozený od všech konvencí. Zde se člověk dostal nejbližší životu.“²⁷⁰

Takto zhodnotili nejzásadnější přínos televize tři sovětské autoři (R. Boreckij, A. Grigorjan, L. Dmitrijev) ve vůbec prvním publikovaném překladu z oblasti sovětské televizní estetiky. Ten byl podepsanou trojicí rovněž prezentován jako vůbec první stať zabývající se v SSSR vztahem televize a umění. Východiskem pro ně byla časová jednota děje a jeho vnímání, tedy samotný „živý“ charakter televizního představení, z něhož poměrně zjednodušeně odvozovali zdroj všestranné autenticity.

Sovětský teoretik Vladimir Sappak ve svých prvních postřezích o televizi, jež byly u nás publikovány ve sborníku *Čtyřikrát o televizi*, sdílel obdobný názor a rozvíjel estetický potenciál bezprostředního vztahu televize a skutečnosti především skrze specifické znaky televizního herectví. U živě vysílané televizní inscenace vnímal dvojkolejnost vnímání, která umožňovala zároveň sledovat odvíjející se fikční děj a díky intimní blízkosti kamery i bezprostřední procesy probíhající mezi hereckou osobností a jí ztvárňovanou postavou. Kombinací velkých detailů a ničím nenarušovaného časového vývoje podle něj bylo dosaženo „důvěrného obcování herce s divákem“,²⁷¹ které potřebovalo určité schopnosti na straně interpreta postavy. Televizní inscenaci z tohoto

²⁶⁹ Hodnoty „nového humanismu“, jak uvádíme níže, s televizí splývaly přímo bytostně a pro mnohé právě zde našlo televizní drama své specifikum a pevný dramaturgický bod mezi divadlem a filmem. Jakýmsi ideovým prototypem televizní hry se v roce 1959 stala pro televizní recenzenty Dietlova dramatisace Šejninových *Zápisků kriminalistových*. Pro Milana Schulze jí prosazovaný nový průhled do lidských osudů ztvárňoval „hluboký smysl [socialistické společnosti] pro bojovný humanismus“. Hlavní hodnotu tohoto televizního dramatu spatřoval v tom, že ze samotných svérázných postav vyrůstal smysl historického vývoje, ne naopak. Postavy kriminalistů tedy neilustrovaly společenskou změnu po říjnové revoluci, ale svým porozuměním vůči příslušníkům podsvětí uchovávaly navzdory okolním radikálním náladám lidský smysl revoluce „osvobodit člověka ze zajetí zákonů kapitalismu“. Milan Schulz, *Televizní retrospektiva. Literární noviny* 1959, č. 21, s. 6.

²⁷⁰ R. Boreckij, A. Grigorjan, L. Dmitrijev, *Televise je umění. Film a doba* 6, 1957, č. 7–8, s. 637.

²⁷¹ Vladimir Sappak, *Z prvních postřehů o televizi*. In: *Čtyřikrát o televizi*, Praha: Československý spisovatel 1963, s. 21

hlediska Sappak ztotožňoval s „divadlem maximálního splnutí herce s divákem“ či s „divadlem absolutně pravdivého gesta a citu“. ²⁷² Herec, jenž byl živým vysíláním vyvázan z činoherní nutnosti přetvářet se, se musel obejít bez úkrytu v „charakternosti“ role, což sebou neslo specifické požadavky. Televizní herectví potřebovalo osobnosti „obnaženého lyrického talentu“ a „vzácného daru duševní otevřenosti“ a jeho možnosti spočívali v zájmu o hranice, na nichž končilo samotné „přetělesňování“. ²⁷³ Proto Sappakovým ideálem bylo „televizní divadlo“, které stálo na typech, v nichž se odrážel charakter a osud člověka, a jež se mělo oprostít od všeho, co hereckou osobnost vzdalovalo od postavy. Televizní hra, jejíž hlavní kritérium sovětský teoretik spatřoval v životní pravdě, neměla proto vznikat na základě scénáře, ale naopak využít možnosti skutečného televizního herce k naprosté improvizaci. Dramatická předloha byla pro Sappaka kompromisem, který zrazoval smysl pro pravdu a moc televize odhalovat jakoukoliv faleš, proniknout skrze postavu do skutečného člověka před kamerou. ²⁷⁴

V rodící se československé televizní reflexi byl ke schopnosti televize směřovat skrze člověka k vyšší pravdě zaujímán zdrženlivější postoj. Důvodem byl hlavně esteticky problematický vztah k bytostné autenticitě jako ke stěžejnímu referenčnímu bodu televizního umění i nesouhlas s tím, že časová shoda událostí je považována za vývojovou definitivu. ²⁷⁵ Tím úvahy o duševním splývání herce s divákem v okamžiku zrodu postavy přišly o základní východisko, i když některé shodné body určovaly i v československé reflexi postoj k tématu televizního herectví – především sdílené přesvědčení o zvláštním intimním trojúhelníku herce, postavy a diváka. Ideální profil herce pro obrazovku tak nakonec nebyl příliš vzdálený od jeho sovětského předobrazu, což dokládá například podpora prostupných hranic mezi postavou, jejím pojetím a autentickou emocí interpreta. ²⁷⁶ Kritikou sdílený obraz „průhledné“ postavy na obrazovce, za níž je vidět skutečný člověk, například vedl k jednoznačně zhodnocení televizního cyklu *Hrdinové okamžiku* z roku 1961 jako přelomové televizní události.

Toto pásmo nově ztvárněných monologů slavných divadelních herců 19. století v režii Jiřího Krejčíka totiž naplno vystihlo již několik let přítomnou ideální koncepci televizního herectví. Televizní interpret zde byl zachycen jako jediný středobod a kamera

²⁷² Tamtéž, s. 23.

²⁷³ Tamtéž

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Bohumila Fiedlerová, Poznámka k specifičnosti televizního umění. *Film a doba* 4, 1958, č. 6, s. 416.

²⁷⁶ Předpoklady pro tuto prostupnost jsou přítomny například v názoru Jiřího Lederera, že „televizní obrazovka, je tím nejnemilosrdnějším odhalovačem jakéhokoliv předstírání, sebemenšího nedostatku skutečného prožitku.“ Jiří Lederer, Vzpouora televizního filmu. *Plamen* 4, 1962, č. 2, s. 142.

z intimní blízkosti analyzovala jeho vtělení do určené úlohy (nikoliv do postavy jako takové). Kritici kladně posuzovali balancování na křehké hranici mimické drobnohry, v níž byl každý náznak předstírání či přehrávání neúnosný²⁷⁷ a neefektním pohledem do tváře bylo možné proniknout do velkého vnitřního života „divadelních hrdinů“.²⁷⁸ Dokonce si povšimli, že při převtělování herců do jejich legendárních předchůdců mezi nimi není vidět žádný stylový rozdíl: „televizní prostředky poskytly důraz, že tradice českého realistického herectví žije v těch, kdo usilují o moderní, neefektní herecký projev.“²⁷⁹

Herec byl již středobodem nejranějších úvah o televizní estetice a nové nároky na tuto profesi patřily mezi těch několik málo konkrétních představ o specifických rysech televize, které tehdejší redaktoři kulturních periodik s jistotou prosazovali. Podle autorky prvního československého textu o estetice televizního dramatu Miroslavy Rektorisové byli herci v televizi už v době, kdy vysílání dominovaly převzaté inscenace divadelních klasiků 19. století, konfrontováni s názorem, že jejich hra na obrazovce musí počítat s daleko vyššími požadavky, než vyžadovala jevištní tvorba. Televizní herectví téměř okamžitě získávalo statut nového a velmi těžkého druhu umělecké práce, která vyžadovala dokonalé mistrovství. Na výkony byla kladena kritéria přesnosti, pečlivosti a ukázněného projevu, pro nějž jakékoli chyby a opravy byly neúnosné.²⁸⁰ Tento raný názor vycházel z náročných podmínek při samotném natáčení, kdy nestačilo nastudovat či zopakovat pouze samotný herecký part, ale bylo nutné jej provázat s neméně složitým technickým plánem kvůli natáčení více kamerami a okamžitým střihům. „Ne nadarmo se říká, že televizní herectví je vůbec nejobtížnější hereckou disciplínou“,²⁸¹ tvrdila v témže duchu na konci padesátých let Eva Pleskotová. Kvůli jednotě času neměl podle ní herec žádnou možnost korekce, musel zachovávat kontinuitu prožitku a přitom brát zřetel i na formát záběru a celkové aranžmá za poměrně rušivé blízkosti technických zařízení. Další problémy pak přinášelo účinkování v převzatém představení, kdy se herci museli potýkat s větší nejistotou, protože změnou aranžmá byla narušena důležitá pohybová paměť. Byli tedy nuceni osvojit si nové reflexy, které však nejprve musely nahradit reflexy původní, což Pleskotová považovala za výrazně obtížnější proces.²⁸²

I pro Jana Kučeru, který ve své knize *Povaha televize* věnoval televiznímu herectví výrazný prostor, přinášely televizní role dosud nepřítomné nároky na hereckou disciplínu,

²⁷⁷ lip, Hrdinové okamžiku. *Kultura* 4, 1961, č. 19, s. 7.

²⁷⁸ Ladislav Smoljak, Stará garda v televizi. *Kultura* 5, 1961, č. 26, s. 5.

²⁷⁹ lip, Hrdinové okamžiku. *Kultura* 5, 1961, č. 19, s. 7.

²⁸⁰ Miroslava Rektorisová, Televize a spisovatelé. *Literární noviny*, 1953, č. 18, s. 7.

²⁸¹ Eva Pleskotová, Převzaté představení – televizní žánr? *Rozhlasová a televizní práce* 1959, č. 11, s. 34.

²⁸² Tamtéž, s. 34.

ni méně podmínky studiového natáčení (hlavně nutnost přizpůsobovat se pevným stanovištěm kamerového řetězu) podle něj způsobovaly, že nebylo možné zde dosáhnout zcela přirozeného výkonu ani výraznější souhry s ostatními představiteli.²⁸³ Herec se tak musel předem vzdávat vrcholných výkonů, i když, jak uvádí Kučera v jiné kapitole, obrazovka od něj vyžadovala na rozdíl od divadla a filmu odborné pracovní úkony a mnohem hlubší praktickou zkušenost. Profesionalita televizního herce spočívala v tom, být schopen se okamžitě přizpůsobovat náhlým situacím, ale přitom neztrácet ze zřetele podstatu charakteru postavy. Její půdorys by tedy podle Kučery měl herec předem vstřebat tak dokonale, aby v jakékoliv situaci mohl reagovat přirozeně a zaujmout tak k postavě tvůrčí vztah. Nemělo se jednat o volnou improvizaci, ale o svobodnou tvorbu v přísném řádu díla, a ta vyžadovala herce zcela nového typu – samostatného, tvůrčího, vnitřně svobodného a bezprostředního, který dokázal přijít s vyhraněným názorem na postavu. Právě napětím mezi dokonale nastudovanou postavou a velkým prostorem pro její dotváření přímo před divákem, naplňovala Kučerova představa herectví pro obrazovku Stanislavského metodu a nacházela pro ni esteticky vhodnější využití. I díky polarizaci mezi hercem a postavou, které na jevišti nebylo možné dosáhnout (pro divadlo bylo podle Kučery příznačné jejich splnutí), což divákovi umožňovalo vnímat jak postavu s předem daným vnitřním řádem, tak tvořícího herce.²⁸⁴

Na čem se většině účastníků televizního diskursu v případě televizního herectví shodovala, byla nepřenositelnost výkonů poznamenaných přítomností divadelní rampy. Tedy tím, co se v televizní reflexi spojovalo s cizorodým a rušivým jevištním herectvím. Zatímco kouzlo neopakovatelného a bezprostředního hereckého projevu bylo považováno za neodmyslitelnou divadelní hodnotu televizní hry (která pro některé neztrácela svou podstatu ani při vysílání hry ze záznamu), další aspekty jevištního herectví byly televizními kritiky přehodnocovány. Například Otto Zelenku vedl minimální odstup mezi kamerou a hercem k názoru, že výkony v televizní inscenaci nesnesou nadsázku a pokud na ní gesta, mimika a mluva stojí, výsledný dojem je na obrazovce směšný a trapný. „V televizi se divadlo musí hrát téměř filmově“²⁸⁵ – „téměř“, protože podle Zelenky obrazovka oproti velkému filmovému plátnu určitou míru stylizace hereckého projevu unesla.²⁸⁶ Konkrétnější profil televizního herce nabídl v jedné ze svých recenzí kritik

²⁸³ Jan Kučera, *Povaha televize*. Praha: Československá televize 1964, s. 120, 121.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 148–151.

²⁸⁵ Otto Zelenka, O příbuzenstvu televizní hry. *Kultura* 1, č. 7, 1957, s. 3.

²⁸⁶ Tamtéž.

Režisér Jan Matějovský blíže popsal proměnu herectví před kamerou v intimní blízkosti prostřednictvím

Sergej Machonin, jenž mu přisoudil znaky jako rozvoj postav pauzami a zámlkami, bohatými odstíny hlasu a nedokončenými gesty.²⁸⁷

Stejně tak o nutném útlumu psala ve své úvaze režisérka Eva Sadková, podle níž to, co zmůže kamerový detail, musel na jevišti dohánět ve svém výkonu herec sám. V jejím pohledu však dochází ke změně nejen ve vnější intenzitě projevu hereckého projevu, ale i v jeho „odlehčení“ z hlediska řady pomocných prostředků. Díky kamerovému vedení a možnosti na obrazovce doslovit význam prostředím či rekvizitami již herec nebyl jediným činitelem sdělení. Proto mu nebylo nic vzdálenějšího než popisné herectví spjaté pro režisérku výhradně s jevištěm.²⁸⁸ Jemná náznakovost doplněná o organickou souhru s významotvornými detaily prostředí tak byla jednou z mála alternativních představ o televizním herectví, jíž ovšem v rámci diskursu nepodporovaly jiné hlasy. V reflexi byla častěji vyzdvihována možnost herce plně a bezprostředně rozvinout určitý děj se všemi nuancemi a bez časových kondenzací, nikoli v podstatě fragmentární a evokativní výstavbu charakteru, kterou prosazovala Sadková či Dušan Havlíček. Ani podle tohoto kritika inscenace nikdy neměla záviset zcela na herci. V jeho pohledu se mohl herecký výkon zbavit vazby k divadelnímu pojetí jen tehdy, pokud jej dotvářela kamera a střihy.²⁸⁹

Expresivní možnosti samotných technických prostředků byly ovšem pro Evu Sadkovou tím, čím se ve vztahu k herci film odlišoval od televize. V jiné úvaze uvedla, že televize je například neúnosná pro neherce, protože zde ztrácí potřebnou oporu v kameře. Jí prosazované televizní odlehčení hereckého výkonu prostřihy je spíše ve prospěch co nejefektivnějšího vyjádření vnitřního rozpoložení, které ale samo o sobě nic herci neulehčuje, naopak jej nutí stát se součástí prostředí a citlivě na něj reagovat.²⁹⁰ Sadková ony herecké „opory“, které podle ní nebyly televizi vlastní, ztotožňovala s konvencemi – ať už filmovými či divadelními. Těm přisuzovala opodstatnění pouze u kolektivního vnímání, při němž sám divák přejímá určitou společenskou masku, zatímco v domácím prostředí ji odmítá a obdobně se staví i ke všemu, co by v intimní percepční situaci zavánělo přetvářkou.²⁹¹

proměněné poslušnosti hereckých prostředků, která dala vzniknout specifickému televiznímu projevu: na prvním místě mimika, pak hra gest, mluva a až nakonec pohybová exprese. Aktualizovaný mythus v televizi (rozhovor s Janem Matějovským). *Rozhlasová a televizní práce* 2, 1958, č. 6, s. 26.

²⁸⁷ Sergej Machonin, Mračno. *Rudé právo* 39, 1958, č. 159 (10. 6.), s. 3.

²⁸⁸ Eva Sadková, K televiznímu zpracování novely, Romeo, Julie a tma. *Rozhlasová a televizní práce* 3, 1958, č. 1, s. 47.

²⁸⁹ Dušan Havlíček, Dvě původní inscenace. *Rudé právo* 41, 1960, č. 278 (6. 10.), s. 3.

²⁹⁰ Eva Sadková, Obrazovka nesnese lež – hovoříme s Evou Sadkovou. *Kultura* 4, 1960, č. 47, s. 5.

²⁹¹ Tamtéž.

Samotný divák a jeho citlivost tedy určovaly pro Sadkovou coby tvůrkyni základní kritéria hereckého výkonu pro obrazovku: potřebu co nejvíce bezprostředního dojmu a nejprostšího výrazu. Zřetelnost a intimita projevu znamenaly pro režisérku základ specifičnosti televizního umění, jehož cílem bylo odhalovat to nejzákladnější, „jít po smyslu věcí“.²⁹²

Civilní a úsporný přístup televizních herců k jejich výkonům byl nicméně mnohými účastníky diskursu automaticky a bez potřeby deduktivního postupu považován za způsob, který televizní hra během své realizace přirozeně generovala. Nebyl vnímán jen jako důsledek odlišného režijního vedení, ale i jako psychologická odezva divadelního herce, který sám před kamerou automaticky „ubírá“.

Kritika navíc netrpěla nedostatkem konkrétních podnětů pro rozvoj úvah o televizním herectví, jelikož dobové dramaturgické preference poskytovaly oporu v široké paletě komplikovaných profilů postav. K nim bylo ze strany herců žádoucí přistupovat soustředěně jako k vlastní studii charakteru v kritickém životním momentu.²⁹³ Televizní herectví díky tomu bylo již v druhé polovině padesátých let natolik ujasněným pojmem, že se začaly v kritice objevovat zmínky o konkrétních hercích, jejichž skutečné herecké schopnosti se prokázaly až v podmínkách televizního studia. Status výostného televizního herce byl kritikou jako prvněmu přiznán Otovi Sklenčkovi, jehož televizní kreace přesně naplňovaly koncept humanistické autenticity, který takto přešel i do souboru kritérií televizní kritiky. Například jeho výkon v televizním *Strýčkovi Váňovi* (1960) podle Sergeje Machonina pomohl zbavit titulní postavu nánosů, jež na ní ulpěly z konvenčních představení a historizujících pojetí – „Sklenčka zbavil Váňu podivínství a ukázal ho nově jako člověka velké duše a talentu“.²⁹⁴

Televizní herectví v následujících letech představovalo pro řadu kritiků vůbec nejpříhodnější prostor pro završení hereckého růstu. Přesahovalo jak možnosti jeviště, které pro kritiku bylo poplatné řadě konvencí, tak kreace před filmovou kamerou, jejíž expresivita přebírala v průnicích do postavy značnou část osobitého přínosu. Podle Zdeňka Bláhy kladla televize především nároky „[...] na vnitřní techniku herecké tvorby a u některých herců objevila možnosti, které na divadle byly zatím sotva patrné. Řada hereckých výkonů promluvila již z obrazovky s důvěrnou naléhavostí, jaké je těžko možno

²⁹² Tamtéž.

²⁹³ Příkladem mohou být kromě intimně laděných původních her z počátku šedesátých let i vyhledávané dramatisace psychologických románů *Občan Brych* (1958), *Romeo, Julie a tma* (1958) či *Paní Bovaryová* (1961).

²⁹⁴ Sergej Machonin, *Strýček Váňa – televizní a nový. Literární noviny* 9, 1960, č. 19, s. 5.

dosáhnout v jiném dramatickém žánru."²⁹⁵ V recenzích se objevovaly zevrubné popisy příkladů zralého realistického herectví, pro nějž našla obrazovka široké uplatnění. Pro Bláhu představoval příklad televizního „mistrovství“ především výkon Olgy Scheinpflugové v komorním psychologickém dramatu *Kůzlátka, otevřete...* (1965), v němž se herečka soustředila na důkladnou charakterovou studii staré ženy, která v samotě a bezbrannosti čelí zlu v nejvšednější podobě. Bláha v rozboru role zdůrazňoval komplexní hru, do níž se zapojovalo celé hereččino tělo bez potřeby hledat oporu v dialogu, jenž byl kritiky považován za primárně divadelní prostředek exprese:

„Její tvář, jako by v průběhu děje těžkla hořkým poznáním, její ruce, stále si hledající nějakou práci, její unavená, avšak stále někam pospíchající chůze vypovídají o životě naplněném sebeodříkáním a prací, její oči se zpovídají v závěru výmluvněji než jakákoliv slova o strachu – z bezmoci a z nepochopení.“²⁹⁶

Milan Schulz dokonce považoval výkon Valtera Tauba v adaptaci společenského dramatu z prostředí americké univerzity *Ragby* (1962) za objev střízlivého hereckého typu, který ukazoval cestu jak výchově diváka, tak i samotných herců, a jako jeho předobraz zmiňoval herectví Huga Haase.²⁹⁷ V průběhu šedesátých let však byl v recenzích a komentářích největší přínos přiznáván Rudolfovi Hrušínskému, jehož vyhraněný a na první pohled strohý výraz pro kritika Jana Císaře představoval indikátor samotné podstaty televizního herectví. Tu podle něj určovala míra „ovlivnění filmu divadlem a divadla filmem“.²⁹⁸ Zatímco na jevišti Hrušínský charakterly pojímal skrze množství detailů, ve filmech naopak volil co největší vnější omezenost bezmála monolitických postav. Bohatě tak využíval možností aktivní filmové kamery, která přispívala charakteristice subjektivně objektivním zachycením životného zázemí postavy, čehož podle Císaře nebylo v televizi možné dosáhnout. Nepřiznával prosazujícímu se médiu schopnost vytvářet novou skutečnost, která by v sobě zahrnula i člověka, a herec podle něj byl častěji izolován od

²⁹⁵ Zdeněk Bláha, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 14, 1965, č. 20, s. 8.

²⁹⁶ Zdeněk Bláha, *Kůzlátka otevřete...* *Rudé právo*, 1965, č. 147 (29. 5.), s. 2.

²⁹⁷ Milan Schulz, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 11, 1962, č. 38, s. 5.

Kultivační přínos televiznímu herectví přisuzovala ve své úvaze i Olga Scheinpflugová, která považovala televizi za užitečný výchovný prostředek, díky němuž se divák naučil rozeznávat skutečný herecký výkon a rozumět nuancím, což podle ní mělo i dopad na to, že se divadlo opět vrátilo k doméně herectví. Red., *Divadlo a televize. Československá televize* 3, 1967, č. 13, s. 3.

Televizní dramaturg Jiří Procházka dokonce považoval vysoké nároky na televizního herce za hlavní příčinu vzrůstající náročnosti divadelního publika, jehož důsledkem byl zánik nekvalitních souborů včetně Vesnického divadla a žádoucí kumulace výrazných hereckých osobností ve větších kulturních centrech. Tamtéž.

²⁹⁸ Jan Císař, *Film + divadlo = televize. Filmové a televizní noviny* 1, 1966, č. 1, s. 5.

okolního rámce, a doplňoval tak omezené charakterizační možnosti kamery drobnými detaily. Televizní herectví tak pro Císaře bylo „kombinací mnohosti s přísnou jednolitou ohraničeností“²⁹⁹ a právě v tomto napětí spočíval základ Hrušínského výkonů na obrazovce i jeho příspěvek televizní specifičnosti.

Modelový příklad Hrušínského herecké metody v podstatě odpovídal specifické interakci mezi hercem a charakterem, kterou se ve své teoretické úvaze zabýval Jan Kučera. „Mnohost“ můžeme vnímat jako celkový profil postavy, její bohatý vnitřní řád, který herec absorboval a při konkrétním aktu pro něj sloužil jako psychologické pozadí. „Ohraničenost“ nabízela v povrchové struktuře výkonu významově oproštěný prostor, na němž vynikaly drobné detaily – v podstatě průniky, jimiž herec na základě vlastní přirozenosti prostředkoval pro něj podstatné charakterové znaky či emoce postavy. Přesto je na této dialektice hereckého výkonu zajímavé právě Císařovo situování mezi dva póly: vliv filmu a vliv divadla. Z hlediska dobového vývoje hereckého stylu můžeme tuto pozici vnímat jako jedinečné spojení tradičnější Stanislavského metody (spjaté s divadlem) a mladšího civilismu (který našel hlavní uplatnění ve filmu). K prvnímu přístupu se české scény opětovně vracely právě na přelomu 50. a 60. let, již bez zátěže ideologického dogmatismu období socialistického realismu, kdy tato metoda představovala spíše sociologii postavy s cílem zachytit „typické jednání v typických situacích“.³⁰⁰ V obou obdobích však pro ni bylo charakteristické procítěné herectví, v němž se uplatňovalo hercovo podvědomí, to se však podřizovalo přísné účelnosti ve vztahu k osvojené logice postavy – i proto byl zpětně tento styl vnímán jako akademický. Již na počátku šedesátých let si získával stále větší přízeň návrat k hereckému civilismu (jehož hlavním propagátorem byl režisér Jan Grossman).³⁰¹ Jeho odlišnost spočívala především v tom, že souvislou psychologii nahrazoval charakterizační zkratkou a postava tak byla ztvárňována střízlivě a s věcnou sdělností. Důležitá byla rovněž proměnlivá distance herce vůči charakteru, která již nepočítala s plnou identifikací, ale s vědomým postojem interpreta. Herec zkrátka již neměl být stvořitelem postavy a zdroje v jeho podvědomí ustupovaly odpozorovaným podnětům.³⁰²

Spojení těchto v mnohém protikladných stylů na televizní obrazovce umožňoval specifický průnik stylistické preference oproštěného a především evokativního působení

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Pavel Janoušek, *Dějiny české literatury 1945-1989, svazek II*. Praha: Academia 2007, s. 97.

³⁰¹ Viz Jan Grossman, *Síla věčnosti. Divadlo* 12, 1961, č. 8, s. 581–588..

³⁰² Jan Hyvnar, *O českém dramatickém herectví 60. let*. Praha: Kant 2008, s. 158

s dramaturgickou návazností na koncept nového humanismu³⁰³, v níž byl herecký akt pojímán jako probíhající zevrubné studium charakteru (nutnost pochopit komplikovaný charakter, sžít se s ním a přizpůsobit jej na základě utvořeného názoru vlastní přirozenosti). Televizní herectví v důsledku tohoto dvojího vlivu navenek působilo značně civilně a neprocítěně, v podstatě však bylo přísně charakterní. Bohaté pozadí postavy s výrazně vnitřně organizovaným chováním a objevný a poznávací rozměr jejího ztvárnění nadále vykazovaly znaky systému Stanislavského – i když v něm plnou identifikaci spíše střídal jemně brechtovský vztah herce představujícího a zároveň interpretujícího studovanou postavu.

Představa o specifickém televizním herectví byla natolik sdílená a pevná, že je kritika uplatňovala i na žánry, které neodpovídaly dramaturgickým tendencím, z nichž upřednostňovaný profil herce vycházel. Pro řadu dobových recenzí tak bylo společné kritérium, že pro obrazovku není únosná stylizace postav do karikatur a žánrových typů, stejně jako uplatňování hereckých šarží. Téměř všeplatný požadavek psychologicky mnohostranně motivovaných figur, u nichž bylo třeba vnímat každý důležitý stupeň jejich profilování, bránil vstupu jakýchkoliv schémat (a to i u komedií či satirických inscenací). I v případě epizodních postav autoři recenzí často kritizovali, že u nich dominuje jeden povahový rozměr, případně poznávací znak příslušné sociální skupiny (tedy vadilo, že postavy plní v rámci scénáře účelovou roli).³⁰⁴ Od této potřeby se pak odvíjelo považování určitých zápletek za dramaturgicky nevhodné. Především byla takto vnímána společenská dramata zobrazující historické události, v nichž postavy jen zastupovaly určité ideové proudy (např. v rámci revolučního hnutí)³⁰⁵ a jednoduché moralitky ze všednodenního života, jimž ovšem odpovídala velká část raných původních televizních her.³⁰⁶

Požadavek bránit se v poplatnosti humanistickému rozměru obrazovky psychologickému zjednodušení měl tudíž i ideologické přesahy. U kritiky přetrvávala citlivost k redukujícímu pojetí postav také v případě inscenací, které měly naplňovat představu angažované tvorby poté, co stranické orgány na sklonku 50. let prosazovaly

³⁰³ Jedná se o tendenci typickou pro východoevropskou kulturu sklonku padesátých let, která souvisela s chruščovským táním a projevovala se obrozenou schopností tvorby objevovat předtím potlačované hodnoty lidského jedince ve zobrazení individuálních situací (i když se většinou uplatňovala ve válečné fikci, která se vyznačovala antiheroickým a pacifistickým rázem).

³⁰⁴ Např.: Milan Schulz, *Televize. Literární noviny* 7, 1958, č. 40, s. 5; Miloš Fiala, *Večer, který zaujal a poučil. Rudé právo* 41, 1961, č. 21 (21. 1.), s. 2; Miloš Fiala, *Co může je televize. Rudé právo* 41, 1961, č. 49 (18. 2.), s. 3.

³⁰⁵ Milan Schulz, *Televize. Literární noviny* 7, 1958, č. 46, s. 5.

³⁰⁶ Např.: Alena Stránská, *Jak na to. Divadelní noviny* 2, 1958/59, č. 7, s. 5; Milan Schulz, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 11, 1962, č. 2, s. 5.

společenské zužitkování veškerého televizního obsahu. V tématech týkajících se atomové hrozby či německého revanšismu byly i u negativních postav vyžadovány a vděčně přijímány jak plnohodnotné portréty bez ostrých kontur a s prostorem pro vnitřní vývoj, tak „zlidšťující“ herecké výkony, v nichž představitelé dokázali přesáhnout „doslovný význam“ jimi ztvárňovaných postav.³⁰⁷ Nicméně co u kritiků patřilo mezi hlavní ctnost televizních her, byla zkratka – jak ve scenáristickém, tak hereckém pojetí postavy. Umění zkratky se týkalo především co nejprostší a nejméně popisné skladby motivů, jež umožňovala rozpoznat v jasných obrysech základní charakterové znaky postavy ještě před samotným ponorem do jejího nitra.³⁰⁸ Obecně přijímaným kritériem hereckých výkonů tedy byla schopnost předeští vnitřní bohatost postavy postupně, skrze vnější uměřenost a náznakovost, která nutila diváka k soustředěnému sledování a aktivnímu zájmu.

Právě v těchto nadstandartních požadavcích na vnímání, které se mělo překrývat s vnitřním prožitkem, byl televizním herectví přisuzován kultivační přínos. Olga Scheinpflugová ve své úvaze považovala televizi za užitečný výchovný prostředek, díky němuž se divák naučil rozeznávat skutečný herecký výkon a rozumět nuancím, což podle ní mělo i dopad na to, že se divadlo opět začalo vracet k doméně herectví (v charakterním slova smyslu).³⁰⁹ Televizní dramaturg Jiří Procházka dokonce považoval vysoké nároky na televizního herce za hlavní příčinu vzrůstající náročnosti divadelního publika, jehož důsledkem byl zánik nekvalitních souborů včetně Vesnického divadla a žádoucí kumulace výrazných hereckých osobností ve větších kulturních centrech.³¹⁰

Kultivační rozměr televizního herectví byl nicméně přisuzován spíše televiznímu publiku, zatímco ve vztahu k herci se setkávala představa televize jako školy náročnějšího hereckého stylu se skeptickými názory. Zdeněk Bláha upíral televizi obohacující vliv na hereckou zkušenost či vůbec vlastní zdroje využitelné k hereckému růstu. Podle něj byl růst zajištěn výhradně v divadle, svým způsobem herecké laboratoři, kde bylo jedině prostřednictvím reakcí publika možno nahlédnout vlastní výkon pravdivě a vnitřně jej zhodnotit. Film a televize tak v případě herců mohly od divadla pouze přebírat pro ně charakteristické polohy a Bláha ani nepovažoval za možné, aby nová herecká osobnost

³⁰⁷ Sergej Machonin, *Za život – proti smrti*. *Rudé právo* 38, 1958, č. 159 (10. 6.), s. 3. Viz také: Milan Schulz, *Televize*. *Literární noviny* 7, 1958, č. 39, s. 5.

³⁰⁸ Např.: Milan Schulz, *Televize hledá: Literární noviny* 6, 1957, č. 51, s. 11; Milan Schulz, *Televize*. *Literární noviny* 7, 1958, č. 40, s. 5; Jaroslav Opavský, *Romeo, Julie a tma*. *Rudé právo* 39, 1958, č. 282, (11. 10.), s. 3.

³⁰⁹ Red., *Divadlo a televize*. *Československá televize* 3, 1967, č. 13, s. 3.

³¹⁰ Tamtéž.

vznikla mimo divadelní jeviště.³¹¹ Olga Scheinpflugová dokonce usoudila, že televizní herectví samo o sobě vlastně neexistovalo a spíše považovala za vhodné hovořit o omezujícím vlivu obrazovky na herce. Kamera podle ní u prvních herců na obrazovce vyvolala spíše rozpaky a ti na ni nakonec přirozeně zareagovali tím, že se vydali cestou *filmového* „přiškrcování“ a teprve v posledním období ono „mikroskopické přitažení“³¹² dokázali přesáhnout a jejich interpretace se stala životně plnější. Pro obě úvahy byl společný názor, že herec pro obrazovku využíval již osvojený výrazový repertoár, který zejména kvůli podmínkám ve studiu pouze aplikoval či omezoval. Všestranná náročnost výkonu pro obrazovku tak na druhou stranu bránila živému a dostatečně otevřenému tvůrčímu zapojení, které bylo jednou z podmínek hereckého růstu. Nový typ interpreta je třeba vnímat i v rámci těchto objektivních překážek, jejichž zohlednění opět souviselo se zásadními závěry bilanční diskuze o vztahu televize a divadla v roce 1967 – tedy s potřebou upevňovat na estetické i institucionální úrovni vzájemně obohacující vztahy mezi divadlem a televizí.

4.2.4 Jemné umění stylizace

Ačkoliv sovětská teorie v textech z padesátých let prosazovala u televizní dramatiky realismus a nijak nezakreslený autentický účín, v české kritice se spíše prosazovala omezující pravidla, která implicitně prosazovala jistou míru stylizace skutečnosti. Objevovaly se názory, že televize v míře práce s prostředím měla své místo mezi divadlem a filmem.³¹³ Divadlo bylo spojováno s naprostou uměleckou licencí ve znovuvytváření světa v symbolech, náznacích, kaširovaných krajinách. Filmu byla naopak přiznávána schopnost co nejdokonalejší rekonstrukce či zachycení skutečného prostředí. U televize se naopak setkávaly pokusy o „naturalistické“ uchopení scény s odmítavými reakcemi a někteří kritici je považovali za stejný prohřešek, jako když byly používány malované divadelní kulisy a kostýmy.³¹⁴ Jako protipól prosazovali důsledné intimní působení, které se neomezovalo pouze na dějovou složku televizního dramatu. Proto se u práce s prostředím požadovala soustředěnost, zaostřenost a úsporné vedení pozornosti. Jakmile by se prostředí zaplnilo nadbytečnými předměty a dekoracemi, které by postrádaly

³¹¹ Red., Divadlo a televize. *Československá televize* 3, 1967, č. 14, s. 3.

³¹² Red., Divadlo a televize. *Československá televize* 3, 1967, č. 13, s. 3.

³¹³ Např.: red., Jak se dělá program – беседа о skladbě programu a televizním umění. *Kultura* 4, 1960, č. 47, s. 3; Drahošlav Makovička, Umění na chůdách a bez nich. *Československá televize* 3, 1967, s. 251, 258.

³¹⁴ Např.: Vladimír Procházka, Gorkého „Vassa Železnovová“ v televizi. *Rudé právo* 39, 1959, č. 144 (26. 5.), s. 3. Ladislav Smoljak, Televizní inscenace Chytračky. *Kultura* 4, 1960, č. 42, s. 4; Dušan Havlíček, Poznámky k dovednosti. *Rudé právo* 43, 1962, č. 352 (21. 12), s. 3; Dušan Havlíček, Televize. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 49, s. 14.

užší dějový význam, divák by byl za prvé rušen v nepolevujícím napojení na postavu, která měla být výhradním nositelem sdělení díla, a za druhé by se ztížily jeho percepční podmínky dané tehdejšími technickými omezeními.

Tento pohled televizních kritiků sdílel i teoretik Jan Kučera, který přirovnal vhodné prostředí televizního dramatu k synedochickému charakteru středověkých her. Mělo spíše plnit funkci rozšířeného nitra postav a grafu vztahů, než aby představovalo „tvář vnější skutečnosti“.³¹⁵ Přesto Kučera nepovažoval za vhodné pojetí prostoru jako všeobecného a nediferencovaného pozadí, protože abstrakce nepodněcovala diváckou představivost. Prostor televizního dramatu podle něj měl plnit roli silového pole, nikoliv pozadí, které se ve filmu oddělovalo z kontinuitního celku, jenž byl naopak vlastní televizi. Rozlehlost prostoru pak neměla být o nic větší, než kam dosahovaly síly herců, ale ani menší, aby svoboda herce nebyla omezována.³¹⁶

Někteří kritici však prostředí přiznávali spíše náladotvornou roli, která předpokládala fragmentaci prostoru s evokativní funkcí. Pro Otto Zelenku bylo úlohou dějového prostředí „vnášet nálady skrze jednotlivosti“³¹⁷ a tomuto požadavku podříditi vnímavost kamery. Budování atmosféry skrze náznaky objektů a dějů obklopujících postavy vnímal jako určující stylizační prvek televizního dramatu, u nějž vyzdvihoval především možnosti využívat mimoobrazového prostoru (zobrazení nádraží jen skrze reakce cestujících čekajících na vlak).³¹⁸ Na opačném pólu, než byl Zelenkův ideál „inscenace jediné dominující nálady“,³¹⁹ kritizoval Vladimír Procházka adaptaci Shakespearovy *Zimní pohádky* (1958), v níž byla dekorace vytvořená „pomalovaným plátnem a klihem“ a místo toho, aby herce inspirovala, tak je v jejich výkonech utlačovala. Snahu tvůrců upozadit nevyhovující kulisové prostředí neustálými prostřihy na velké detaily tváří postav neviděl jako řešení a zařadil je k přežitému naturalismu, s nímž se podle něj film vyrovnal již před třiceti lety.³²⁰

Protikladný extrém s podobným vyzněním byl přítomen v jiné Procházkově recenzi, v níž kritizoval snahu vytvořit ve studiu co nejrealističtější kulisu vesnice. Výsledek nazval „naturalistickým skladištěm rekvizit“ a i jeho verdikt zněl, že takto nasycené prostředí neposkytovalo jakoukoliv oporu pro herce.³²¹ Schůdnou cestu ke

³¹⁵ Jan Kučera, *Povaha televize*. Československá televize 1964, s. 141.

³¹⁶ Tamtéž, s. 141–144.

³¹⁷ Otto Zelenka, Hra poetická, ale... *Kultura* 1, 1957, č. 22, s. 5.

³¹⁸ Tamtéž.

³¹⁹ Tamtéž.

³²⁰ Vladimír Procházka, Co se děje v televizi. *Divadelní noviny* 1, 1957/58, č. 7, s. 8.

³²¹ Vladimír Procházka, Jarní hromobití v televizi. *Rozhlasová a televizní práce* 4, 1959, č. 5, s. 50.

stylizované práci s prostorem navrhoval režisér Pavel Blumenfeld, jenž ve svém textu vycházel z vlastních tvůrčích experimentů. Jako příklad toho, že specifčnost televizního prostoru není divadelní ani filmová, uvedl možnost oddělit věci od prostoru herecké akce a počítat s jejich přetrváváním v soustředěném divákově vědomí. Tohoto pravidla využil tvůrčím způsobem v inscenaci Čapkovy *Matky* u detailu radiopřijímače, který stačilo ukázat v obraze pouze jednou, aby byl ve všech následujících scénách přítomen kdesi na neviditelném pozadí („zakotvený v prostoru a tím všudypřítomný“) a vedl s matkou aktivní dialog.³²²

Důležitým kritériem pro televizní drama byl tedy cit pro míru a schopnost odrážet širší fikční svět ve vhodně zvoleném ohnisku. Tyto aspekty kritici požadovali například u dramatiní, které podle nich měly zbavovat televizní drama literárního působení. Představa mnohých tvůrců, že televizní hra měla stát na dialogu, byla pro dobovou kritiku jedno z největších nedorozumění, i když slovu přiznávala významnější roli než ve filmu. V příkladné dramatiní upřednostňovali přímočaré a strohé dialogy, které by diváka neodváděly od základní myšlenky. Záběry měly být rovněž pojaty co nejvíce sdělně a funkčně vzhledem k myšlenkovému záměru předlohy a opakovaným požadavkem bylo i stylové sladění v rámci celé dekorace, a to jak v exteriérech, tak v interiérech.³²³ Pokud televizní drama tyto podmínky naplňovalo, nebylo, jak zaznělo v jedné z recenzí,³²⁴ vůbec problematické převést na obrazovku klasickou divadelní předlohu. Byly-li zmíněné podmínky přítomny, dodržení tradiční jednoty místa, času a děje výrazně napomohlo kýženému požadavku naprosto soustředěného tvaru. Princip mnohonásobné „jednoty“ (vč. jednoty rytmu) a až asketického (evokativního) přístupu v celkové formě je tak jedním s obecně sdílených kritérií rané televizní kritiky.

Nejen tyto požadavky prosazovaly cestu jemné stylizace, která neměla být přímo „hmatatelně“ přítomna např. v obraze, ale rezonovat teprve v aktivizované divákově mysli. Na teoretickém poli se jimi hlouběji zabýval Ladislav Smoljak, jenž právě zohledněním zvláštní míry stylizace směřoval k prostému vyjádření estetické podstaty televizního dramatu. Dospět k čistému tvaru pro něj znamenalo vyhnout se jakékoliv stylizaci v gestu, rekvizitách a prostředí (což podle něj byla stylizace vlastní divadlu), a rovněž ve způsobech, jakými mohly být objekty a jevy zobrazovány (toto ozvláštnění podle něj náleželo jen filmu). I přes jeho výrazně realistický koncept však stejně jako mnozí další

³²² Otto Zelenka, Pavel Blumenfeld, Režisér v televizi (Autor hovoří s režisérem). *Film a doba* 6, 1957, č. 6, s. 406.

³²³ Např.: Ladislav Smoljak, Šolochov v televizi. *Kultura* 4, 1960, č. 46, s. 4.

³²⁴ Lip, [Do televizního programu...]. *Kultura* 5, 1961, č. 31, s. 4.

kritici vnímal naturalistické působení hry jako scestné: „Hlavním znakem naturalismu je, že tomuto počínání chybí opravdový tvůrčí záměr, že je ve své kopii skutečnosti naprosto a pasivně ve vleku pouhých fakt.“³²⁵ Televize onen tvůrčí zájem umožňovala tím, že soustředěné vnímání otvíralo širší myšlenkové (a potažmo i společenské) přesahy právě viděného a tím i aktivní hledání souvislostí. „Stylizace televizní hry zůstane, řekl bych, spíš v podtextu než ve vnějších obrysech inscenace, myšlenka bude vyjádřena spíš celkovým vyzněním příběhu než symbolickou jednotlivostí“³²⁶, uzavřel Smoljak své úvahy, jež vedou k představě určitého vnitřního řádu. Ten jako by postupně vystupoval ze zpočátku téměř nevnímaného pozadí a ovlivňoval obraz skutečnosti, jež se na první pohled jeví jako bezprostřední výřez ze života. Důsledek je pak jednoznačný: pokud není přítomno toto vnitřní skloubení, jehož cílem však je myšlenkově otevřít daný výsek navenek, televizní drama postrádá tvůrčí charakter a tím i statut uměleckého počínu. Pokud tvůrci spoléhají pouze na „drobnokresbu popisných detailů“³²⁷ umocněnou imitací hovorové řeči, vznikne pouze pokus o reprezentaci skutečnosti, nikoli její umělecké povýšení.³²⁸ A právě tento problém se týkal většiny raných českých původních her, které Smoljak neuznával za hodné jeho striktně vymezené představy televizní dramatiky. Naopak s jistou mírou provokativnosti vyzdvihoval sebe-referenční literární a divadelní adaptace, které se přímé cestě k televiznosti sice vzpíraly, ale nehřešily na ni.

Smoljakovo radikální a do značné míry normativní řešení otázky stylizace a převzatých divadelních prvků, stejně jako Kučerův teoreticky podložený profil televizního herce, představovaly zásadní dílčí řešení pro otázku televizní specifičnosti. Nejednalo se ovšem výhradně o individuální návrhy, jak se vymanit z dobového teoretického zmatku způsobeného nadvládou formálně emancipačního přístupu. Na řadě příkladů jsme se přesvědčili, že subdiskurs televizní kritiky již hluboko v padesátých letech svými kritérii řadu předpokladů obou teoretických konceptů odrážel, navíc v souladu s tvůrčím a dramaturgickým přístupem k řešení stylistických nejasností. Zatímco tedy otázka svébytných formálních prostředků byla z hlediska stále nedostatečných odpovědí ponechávána otevřená na pozadí, téměř od počátků reflexe se směřovalo (zatím ovšem stále pod rétorikou estetického vymezení vůči divadlu) k jednoznačněji uchopitelným aspektům televizního působení. Konkrétně k estetickým znakům, které byly snáze

³²⁵ Ladislav Smoljak, *Televize a umění*. In: *Čtyřikrát o televizi*, Praha: Československý spisovatel 1963, s. 116.

³²⁶ Tamtéž.

³²⁷ Tamtéž.

³²⁸ Tamtéž.

vymežitelné na úrovni percepce. Specifický přínos poznatků o vícevrstevném chápání hereckého výkonu či základním principu evokace a podtextu totiž spočíval v tom, že předpokládal odlišný proces vnímání, a tím umožňoval odklon od divadla a filmu prostřednictvím nové divácké zkušenosti.

Diskuze o vztahu televizního dramatu k jeho divadelním východiskům měla kromě prvních přínosů k řešení otázky televiznosti navíc význam i díky nastolení problému autenticity, jejíž hlubší významy se staly v následujících letech pro diskurs stěžejní oporou. Výpovědi, které požadovaly, aby divadelní postupy v televizi byly přiznávány či částečně suplovány v zájmu autentického vztahu vůči výchozímu autorskému záměru, mohou vypovídat o tom, že někteří kritici ještě před celospolečenským uvolněním překonávali povrchní a ideologicky arbitrární přístupy k pravdivému zobrazení na obrazovce a uvažovali o něm v hlubších důsledcích. Obhajoba divadelní stylizace byla s trochou nadsázky prověrkou podstatnější estetiké pravdivosti v období, kdy redakční podmínky prozatím nedovolovaly vést obdobné úvahy na úrovni společenské diskuze. Konfrontaci samozřejmě přijímané představy o přirozeném realismu televizního umění s ne tak bezprostřední autenticitou zprostředkovaného zobrazení tak lze vnímat jako etický rozměr estetiké diskuze a jako předstupeň aktivizované a polemické televizní kritiky 60. let. I když otázka bytostného vztahu obrazovky k pravdě byla převzata ze sovětské teorie její postupná problematizace v rámci kritiky emancipačních snah a návaznost na koncept nového humanismu (dále rozvíjený v období liberalizace) se staly osobitým přínosem československého odborného diskursu nejen 60. let.

4.3 Televizní drama a film

Z předchozí kapitoly si odnášíme poznatek, že negativní vymezování televiznosti na základě konkurenčního výrazového systému skončilo brzy ve slepé uličce. Zvláště jednalo-li se o snahu zbavit se vazeb k umělecké disciplíně, jejíž interakce s novým médiem byla přirozená i nevyhnutelná. Obdobný vývoj je možné očekávat i u paralelní dobové diskuze o vztahu televizního dramatu k filmu. V obou případech se totiž jedná o audiovizuální média s účelem reprodukovat skutečnost (či vytvářet její obraz) a jejich odlišnosti spočívají především v rozdílné technologii záznamu. Zatímco tedy ve vztahu k divadlu nebylo podle závěrů diskuze možné od média odloučit jeho podstatu spočívající v dramatickém principu, ve vztahu k filmu obdobně přirozenou závislost představovaly základní výrazové prostředky. Tento fakt znamenal ještě větší překážku pro snahy o emancipaci – jevištní prvky bylo možné vylučovat či suplovat odlišnými formálními postupy, pro ně samotné však neexistovala alternativa, jež by je zbavovala spřízněnosti s výrazovým paradigmatickým filmem. Vystával tudíž problém, jak vůbec posoudit samotný přínos televizního estetického působení.

V této části analýzy se zaměříme na to, do jaké míry se teoretici a kritici vyrovnávali s odvozenou povahou televizních výrazových prostředků, zda ji skutečně považovali za nepřekonatelnou překážku pro emancipaci televizního umění a zda k ní přistupovali jako k novému inspiračnímu východisku pro hledání specifičnosti na jiných úrovních televizního dramatu. V závěru se zaměříme na způsob, jakým kritika přistupovala ke konkrétním řešením, jež poskytoval vývoj žánru televizního filmu konceptu televiznosti. Tato televizní forma představovala svým estetickým přínosem lokálně svébytný fenomén a navzdory hybridnímu charakteru a zesílenému důrazu na nejzákladnější filmový princip (montáž) směřovala k jednomu z nejspecifičtějších projevů televizní tvorby.

4.3.1 Perspektiva filmového odborného diskursu

Vzhledem k těsné návaznosti zkoumaných výrazových prostředků na technické vlastnosti nového média poskytoval významnou oporu pro rané teoretické vymezování televizní specifičnosti filmový odborný diskurs s využitím vlastní publikační platformy. I když se v tomto případě mohla reflexe pohybovat na jistější půdě a leccos díky tomuto vztahu apriorně odvozovat, ani v tomto případě se průzkum možností nového média neobešel bez fáze negativního vymezování. Většinou se tedy omezoval na otázku, které z uznaných filmových postupů jsou pro obrazovku neúnosné. Nové poznatky, které tuto

fázi přesáhly, nevycházely z teoretických spekulací, nýbrž opět od praktiků z televizního studia. Ti v publikovaných textech bilancovali své první zkušenosti s realizací televizního dramatu s ambicí vyvodit z nich první obecnější a pozitivně nasměrované zákonitosti.

Diskuze o vztahu televizního a filmového umění se začala rozvíjet v polovině padesátých let na stránkách periodika *Film a doba*, v němž se především hledala vhodná symbióza dvou prostředků, kterým byl již v této fázi přiznáván shodný výrazový základ. Do textů publikovaných v tomto periodiku již nepronikaly původní předpoklady, že televize svou audiovizuální povahou a možnostmi dálkového přenosu odsoudí film k zániku či vegetování, a stejně tak se stane hrozbou ostatním uměleckým a kulturním podnikům. Ve smělejších představách, které prorocky předcházely samotné zkušenosti s televizním vysíláním, se filmu upíralo vše až na možnost vytváření trvalého záznamu – tudíž archivační funkci.³²⁹ Časopis *Film a Doba* s těmito názory polemizoval a hledal oprávnění filmu i jiných uměleckých disciplín v jejich vlastních tvůrčích cestách a svébytné působivosti. Televize se tak měla v ideálním případě vzdávat zprostředkujících rolí a vydat se vlastním směrem, „jinak nám bude připomínat špatně prospívajícího žáčka, který se snaží z každé strany něco opsat, aby mohl odevzdat ‚svou‘ úlohu“³³⁰

Vůbec první snahy takto přísně vymezit specifické cesty filmu a televize, a zbavit se tak hrozby střetu zájmů, se zabývaly odlišnými percepčními předpoklady velkého plátna před kolektivním publikem a malé obrazovky v intimním prostředí. Příspěvky do diskuze se zamýšlely především nad negativními důsledky bezmyšlenkovitých přenosů filmů, které byly natočeny pro určité rozměry obrazu, na miniaturní stínítka s minimálním počtem rozlišitelných prvků. Výsledkem bylo přesvědčení, že velké detaily ztrácely svoji přesvědčivost a masové či panoramatické scény měly pro vnímatele nulový účinek.³³¹ Větší význam však byl v odborné reflexi přikládán způsobům, jakými se sama kinematografie vyrovnávala s přítomností rychle se prosazujícího audiovizuálního konkurenta. Úvahy o esteticky udržitelné budoucnosti filmu tak prosazovaly, aby byly tvůrčím způsobem rozvíjeny jeho nově využitelné imerzivní vlastnosti (hlavně širokoúhlý a panoramatický film), které televizní obrazovce zůstávaly nepřístupné. V souladu s tím se již v polovině padesátých let objevovala představa filmů, které by se natáčely v rámci televizní instituce a zohledňovaly by jiné způsoby obrazového vyjádření. Nová tvůrčí

³²⁹ Josef Štech, Uškodí televize filmu? *Film a doba* 4, 1955, č. 9–10, s. 440.

³³⁰ Tamtéž, s. 440.

³³¹ Tamtéž, s. 440.

oblast televizního filmu ovšem neměla být „konkubinátem“³³² dvou uměleckých druhů. Jejich vzájemná výpomoc byla žádoucí na úrovni technické, nikoli však umělecké.³³³

Základní vymezení estetických rolí televize a filmu se zpočátku odvíjelo od omezených možností televizní obrazovky. Malý formát a neostrost obrazu ovlivňovaly rejstřík možností, které se měly stát tvůrčím východiskem pro televizní kameru a střih. Z obou technických nedostatků vyvozoval autor vůbec prvního příspěvku o vztahu filmu a televize, filmový kritik Josef Kořán, představu základní formy televizního uměleckého díla. Mělo být založeno především na delších záběrech v blízkém pohledu, jež by plynuly bez ostrých a častých střihů. Čeho se televize podle něj měla vyvarovat, byla manipulace s časem, která jí už jen z její technické podstaty (závislost na živém přenosu) nenáležela. To znamená, že jakmile televizní tvůrci využívali skladebné postupy, jimiž byl libovolně prodlužován a zkracován čas, včetně metody křížového střihu, dopouštěli se „filmové manýry“, jež na obrazovce nabyla účinku „pustého formalismu“.³³⁴ Poznatky sovětské montážní školy byly považovány za nejčistší projev filmové řeči, v televizi však vyznívaly jako krkolomná snaha překonat její omezené možnosti jen, aby se vyrovnala dokonalejšímu filmovému vyjádření děje. Televizní tvorba se tedy měla ideálně vzdát více časových a prostorových plánů a zároveň předem rezignovat na snahy potlačit nevyhnutelnou střihovou improvizaci a dosáhnout komplexní kompozice obrazové skladby.³³⁵

Zatímco televizní drama mělo svůj „nulový bod“ v převzatých představeních, která se přenášela v původním aranžmá do televizního studia, ve vztahu k filmovému vlivu vyjádřilo vývojové východisko jeho vůbec první kritické zhodnocení: „[p]rozatím je televise u nás ve své tvůrčí praxi pouze nedokonalou napodobeninou filmového skladebného klišé“.³³⁶ Základní směr emancipace televizního dramatu byl v rámci filmového diskursu ihned určen: nahradit významotvorné možnosti montáže odlišným systémem vztahů, který by vylučoval stylizované pojetí času a prostoru. Tímto východiskem se v podstatě proti sobě ocitaly dva dobové diskursivní proudy – zatímco se na jedné straně cítila potřeba přesáhnout dojem divadelního prostoru na obrazovce a ozvláštnit jej prostřednictvím postupu co nejvíce vzdáleného jevištnímu pojetí děje a akce (tedy montáží detailů a polodetailů), na straně druhé vliv percepčních a technických

³³² Tamtéž, s. 441.

³³³ Tamtéž, s. 441.

³³⁴ Josef Kořán, Filmový režisér v televizi. *Film a doba* 4, 1955, č. 1, s. 52–53.

³³⁵ Tamtéž, s. 54.

³³⁶ Tamtéž.

omezení otevíral prostor pro upevňování jedné z nejtradičnějších divadelních konvencí – jednoty času a místa. Ve snaze omezit závislost výrazového repertoáru televize na filmových formálních postupech autoři estetických úvah postihovali hlubší dramatickou podstatu televizního umění. Předpoklad emancipace televizního výrazového systému tak byl vůbec poprvé (leč zatím bez záměru její teoretické revize) zpochybněn na samém počátku uvažování o televizním dramatu, a to právě na poli filmové odborné reflexe.

Omezení časoprostorové manipulace filmoví publicisté nenahlíželi v až takových důsledcích na estetickou diskuzi a jejich přístup setrval u poměrně přesně vymezené, ale jinak prázdné představy televizního dramatu. V prvních estetických reflexích televize obecně scházela ambice vytvořit vlastní teoretickou konstrukci a i v tomto případě získala přednost vyčkávací pozici: „Bude tu nutno bedlivě, pozorně a nenáhodně sledovat delší řadu televizních tvůrčích postupů, které budou hledat novou formu. Z nich pak teprve možno vyvozovat platné zásady.“³³⁷ Nebylo tedy náhodou, že hlavní slovo na stránkách periodika *Film a doba* získali v následujících letech televizní režiséři, kameramani, dramaturgové, zatímco teoretici a kritici se zabývali nanejvýš problematikou a řešením konkurenčního vztahu obou médií na poli distribuce s ohledem na socialistické zřízení a požadavky kulturní revoluce.³³⁸ Právě dominující názory z tvůrčí praxe nacházely možnosti televizní *dramatiky*, tedy způsobu prostého a soustředěného rozvíjení děje, který film po celá desetiletí narušoval, aby dosáhl vlastní legitimacy.

V jedné z prvních rozsáhlých úvah podložených praktickými poznatky, popřel kameraman Eduard Landisch u televizních děl jakoukoliv účinnost postupů, které filmu umožňovaly jít nad nezaujatý záznam reality: „Televizní kamera těžko dostihne filmovou kameru, pokud se týká neočekávanosti záběru, jeho expresivnosti, subjektivnosti, nálady. Nebude to asi nikdy jejím cílem, její zbraní však nadále zůstane živost, bezprostřednost děje, který tlumočí.“³³⁹ Důvodem pro něj ovšem nebyla pouze technická omezení. I když se kamera v živém přenosu nedokázala ztotožnit s pohledem hrdiny, ani zachycovat rychlé protipohledy, nebylo to jen z důvodu praktické neproveditelnosti,³⁴⁰ ale i proto, že se podle

³³⁷ Josef Kořán, Filmový režisér v televizi. *Film a doba* 4, 1955, č. 1, s. 54.

³³⁸ Viz: Albert Nesveda, Naše diskuse: Televise a film. *Film a doba* 5, 1956, s. 37–39; Václav Gutwirth, Film a televise. *Film a doba* 6, 1957, s. 840–842; Jaroslav Brož, Televise není smrtelným nepřítelem filmu. *Film a doba* 6, 1957, s. 857–858; Jan Kliment, Televise a film – Několik poznámek ke stále živějšímu problému. *Film a doba* 8, 1959, s. 354–356.

³³⁹ Otto Zelenka, Eduard Landisch. Kameraman v televizní hře. *Film a doba* 6, 1957, č. 8–9, s. 634.

³⁴⁰ Tzv. kamerový řetěz umožňoval během inscenace přestřihávat mezi kamerami umístěnými ve výhodných pozicích uvnitř členité dekorace, kdyby byly tyto figury použity musely by důsledně vzato dvě kamery zabírat samy sebe.

Landische ničil blízký vztah mezi herci.³⁴¹ Kdyby každý herec stál jinde v dekoraci a díval se na „svou“ kameru, čímž by oba vytvářeli dojem vzájemné interakce, vzniklo by něco, co nebylo pro televizi esteticky „etického“ a v principu by výsledný dojem vyzněl z lidského hlediska nepřesvědčivě. V tom tkvěl zásadní rozdíl oproti filmu, který stál na rušení vazeb, kontrastu, kontrapunktu – v televizi naopak hrálo roli sjednocování a zdůrazňování vzájemnosti. Zde se rýsuje onen požadavek jednoty a nedělitelnosti, který i přes nutnost obrazové dynamiky a plastického pojetí prostoru měl zůstat vždy na zřeteli.

Landisch si dobře uvědomoval, že jednotu místa a děje nelze na obrazovku přenést se všemi vazbami v podobě velkého celku, který byl pro televizní obrazovku vzhledem k jejím vlastnostem neúnosný. Východiskem pro něj byla práce s náznakem – nikoliv však náznakem stylizovaným (divadelním), ale s náznakem jako detailním výsekem ze skutečnosti, který by dobře charakterizoval celé prostředí. Televize podle něj nesnesla odstup a exteriérové filmové dotáčky dojem intimity narušovaly do té míry, že Landisch dával přednost výseku exteriéru ve studiu s malbou na pozadí a domalovávanými dekoracemi. Vzhledem k malé rozlišovací schopnosti obrazovky podle něj beztak nehrozil rušivý dojem.³⁴²

I pro režiséra Pavla Blumenfelda, který do televizního studia vstoupil s již bohatými zkušenostmi z filmového ateliéru, bylo vhodnější setrvávat u stylizace, než se pokoušet vnášet náhražku reality v podobě filmové dotáčky – to hlavní, od čeho se neměla televizní inscenace vzdálit, byl dojem, že se děj odehrává ve shodě s časem divácké percepce. Reálnému času televizní inscenace podle něj příslušel vlastní neopakovatelný rytmus, který měl po celou dobu zůstat nenarušen. Inscenace se tak měly vyhnout jakýmkoliv interpunkcím, vnitřním předělům (především prolínačkám ve stejném prostoru a času) a také ještě v této době poměrně častým přestávkám pro přestavování dekorací a přemístění kamer. Pravidlem bylo za každou cenu zachovat dojem, že děj pokračuje, tedy vyvarovat se jakéhokoliv odstupů mezi divákem a světem na obrazovce.³⁴³ V rámci scény proto Blumenfeld považoval přesuny mezi prostory za nepřípustné – silnější než dojem simultaneity, na kterém kdysi tolik stálo hledání filmového výrazu, pro něj byl dojem plné účasti na rozvoji děje. Technicky bylo možné prostorových přesunů docílit, podle režiséra

³⁴¹ Otto Zelenka, Eduard Landisch. Kameraman v televizní hře. *Film a doba* 6, 1957, č. 8–9, s. 634.

³⁴² Tamtéž.

³⁴³ Otto Zelenka, Pavel Blumenfeld, Režisér v televizi (Autor hovoří s režisérem). *Film a doba* 6, 1957, č. 6, s. 407.

však neodpovídaly diváckému očekávání, v němž prostor televizního dramatu měl podobu určitého jeviště.³⁴⁴

Samotná skladba záběrů uvnitř scény tak měla ustoupit postupům, které Blumenfeld i Landisch považovali za její plnohodnotné náhrady přizpůsobené pravidlu nečlenitelnosti dějového prostoru. Podle Blumenfelda bylo v televizním studiu nemožné, aby kamera pronikala do středu herecké akce. Proto bylo nutné v okamžiku, kdy mělo dojít ke konfrontaci pohledů postav, aby se druhý z herců během výměny přesunul před objektiv kamery.³⁴⁵ Protipohled byl dosažen pohybem herce v prostoru, tedy ztratil roli konvenčního formálního prostředku a vstoupil do nerušeně se rozvíjející dějové situace. I jiné vztahy a vazby se přenášely ze střihových postupů na pečlivě rozvrženou práci s mizanscénou. Podle Landische se například mohlo využít specifických vlastností televizního obrazu, díky nimž bylo možné v daleko větší míře než u filmu inscenovat do hloubky pole.³⁴⁶

4.3.2 Film a televize: přirozený svazek

Negativní vymezování estetiky televizního dramatu ve výpovědích filmového odborného diskursu neodpovídalo přístupu ke vztahu dvou výrazových systémů na straně rozvíjející se televizní teorie a kritiky. Pro ně byla již v padesátých letech charakteristická tendence považovat televizi a film za dvojí projev totožné základny formálních prostředků a svazek obou prostředků se v jejich výpovědích naopak posiloval. Jak uvidíme v této podkapitole, televize jako samostatné umění znamenala pro televizní odborný diskurs spíše problematickou představu a tento názor se nejvýrazněji prosazoval právě ve zdůrazňování přirozeného prolínání filmových a televizních prvků v rámci televizního dramatu. Mohlo-li se zdát, že odklon od živého vysílání televizní teoretiky a kritiky zaskočil a donutil je k rozsáhlé revizi dosavadních poznatků, nebylo tomu tak. Již v době, kdy televizní záznam byl stále jednou z nedostupných alternativ a nikoliv zákonitým vyšším vývojovým stupněm, převládaly názory, že se televizní (živá) složka dramatu neobejde bez filmového protipólu a společně tvoří esteticky přirozený celek.³⁴⁷

³⁴⁴ Tamtéž, s. 406.

³⁴⁵ Tamtéž.

³⁴⁶ Otto Zelenka, Eduard Landisch. Kameraman v televizní hře. *Film a doba* 6, 1957, č. 8–9, s. 633.

³⁴⁷ Tento názor zastával např. Ladislav Smoljak, který konstatoval, že televizní drama vždy bude jen odrůdou filmu, což podle něj znamenalo, „že zvláštnosti televizní hry jsou diktovány spíše technickým omezením, změněnou situací diváka a odlišnou kulturní funkcí než novými možnostmi výrazu.“ V budoucnu neočekával vývoj, který by znamenal zásadnější vyhranění televizního výraziva. Ladislav Smoljak, *Televize a umění*. In: *Čtyřikrát o televizi*, Praha: Československý spisovatel 1963, s. 120–121.

Jediný problematický, ovšem nikoliv esteticky neřešitelný bod představovala zpočátku pro televizní tvůrce, kteří jako první dostali prostor právě na stránkách *Filmu a doby*, filmová dotáčka. Především v padesátých letech užívaný prostředek do značné míry řešil nedostatky jevištního aranžmá studiových inscenací. I pro samotné televizní praktiky však představoval zásadní překážku v kýžené stylistické jednotě televizního dramatu. Jak uvedla začínající dramaturgyně Bohumila Fiedlerová (později Zelenková), filmový záznam se do živě inscenovaného televizního představení vkládal, když se důležitý děj odehrával v exteriéru, který nešlo ve studiu dostatečně rekonstruovat, bylo-li nutné obrazově vyplnit přestávku nutnou na přesun dekorace a nové rozvržení kamerového řetězu, či když se natáčely obtížně proveditelné scény s nezaručeným výsledkem (např. hra malých dětí).³⁴⁸

Filmová dotáčka ovšem nebyla pouhou technickou nutností, ale u mnohých tvůrců suplovala možnosti, které jim televizní kamera a situace vytvářená ve studiu bez jakéhokoliv časového odstupu stěží nabízela. Vnášeli tak vědomě do inscenace filmové postupy, které ji měly esteticky i náladově povýšit. Podle Fiedlerové tkvěl hlavní problém dotáčky v tom, že jí tvůrci využívali spíše jako efektní prvek se záměrem povýšit její dopad prostřednictvím větší škály možností filmové kamery, montáže a osvětlení. Problém tkvěl v tom, že se poté nedařilo dosáhnout jednoty ve stylistickém uchopení inscenace:

„Jestliže se filmová dotáčka má stát součástí televizní inscenace, pak se musí přizpůsobit zvláštnostem televizní práce, působit televizně [...] Divák se nebude ptát, co je film a co televize, pokud hra bude mít stylisticky čisté provedení, pravdivý příběh a vnitřní poutavost. Např. vůbec nevadí zvukové dotáčky (vnitřní hlas), které jsou považovány za pouhou pomůcku.“³⁴⁹

Problematika filmové dotáčky se také stala hlavním tématem československého příspěvku na zasedání televizní komise OIR³⁵⁰ v Helsinkách roku 1959. Neuvedený autor vstupu vnímal televizi a film jako dva zcela odlišné umělecké prostředky, které

³⁴⁸ Bohumila Fiedlerová, Poznámka k specifičnosti televizního umění. *Film a doba* 4, 1958, č. 6, s. 416.

³⁴⁹ Tamtéž, s. 417. Shodný názor na stylistickou neorganičnost dotáček měl i Ladislav Smoljak, který psal o střetu „filmové dynamiky dotáčky“ a „kulisovité strnulosti přenosu“. Srov.: Ladislav Smoljak, Televize a film, film a televize. *Kultura* 4, 1960, č. 38, s. 5.

³⁵⁰ OIR je zkratkou pro Mezinárodní rozhlasovou organizaci (Organisation Internationale de Radiodiffusion), roku 1960 se zohledněním významu televizního vysílání začala používat zkratka OIRT (Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision). Jednalo se o síť východoevropských poskytovatelů vysílání s primárním účelem upevňovat společné vztahy a vzájemnou informační výměnu. OIR rovněž vyhledávala možnosti mezinárodní spolupráce a hledala řešení na různé otázky spjaté s vysíláním. V roce 1950 v důsledku počínající studené války z organizace vystoupily především západoevropské země a založily vlastní organizaci EBU (European Broadcasting Union) a OIR, kterou kromě Finska a Sýrie tvořily pouze země sovětského bloku, se z původního bruselského sídla přestěhovalo do Prahy. Roku 1961 v rámci organizace vznikla síť pro výměnu pořadů Intervize, r. 1993 OIRT splynulo s EBU a převzalo její název.

nepovažoval za žádoucí propojovat. Filmu přiznal fungující systém interpunkce, neomezené střídání děje i daleko větší nároky na vlastní orientaci diváka vzhledem k nejružnějším podobám obrazových zkratk a nepovinným vizuálním přechodům mezi časově či prostorově odlišně situovanými záběry. U televizní škály prostředků naopak považoval za nutné, aby se přizpůsobovaly co nejjednodušší orientaci diváka a za jí nejvlastnější postupy považoval pomalé panoramy nejlépe vytvářené skladbou polocelků. Střih měl být omezen natolik, aby byla zachována „sledovatelná kontinuita obrazu“.³⁵¹ Jako příklad problematického vztahu vkládaných filmových sekvencí ke scénám natáčeným ke studiu příspěvek uváděl dopad dvojího výrazového paradigmatu na herecké výkony. Zatímco v televizi herec rozehrává postavu bez přerušení a v logické posloupnosti, ve filmu ji vytváří nezávisle na časoprostorových vztazích a k postihnutí jejího charakteru je u diváka nutné poskládat fragmenty hereckého výkonu do víceméně vlastního mentálního obrazu. Užitím filmových dotáček se tak herecký výkon rozpadá a pro představitele postav je obtížné navázat na původní polohu jejich role.³⁵²

Filmová dotáčka zkrátka znamenala prvek, který bránil kýžené homogenní podobě televizní inscenace, a proto se objevovaly snahy o regulaci jeho užívání. Jak zaznělo na konferenci OIR, filmové dotáčky měly podle pomyslného kodexu pouze dvojí právo na využití: buď sloužily jako emotivní a náladotvorná „rekvizita“ či mohly být v případě nutnosti použity jako spojnice mezi dvěma scénami. Úkolem dotáček podle československého mluvčího nakonec bylo dokreslit děj vytvářený ve studiu (např. náladou či sugestivní světelnou atmosférou) nikoli však uplatňovat tento prostředek v dramatických situacích, v nichž by zbytečně nahrazoval tvůrčí práci v televizním studiu a zcela jiný percepční vztah diváka k postavám.³⁵³

Tento pohled však jiní účastníci odborného diskursu považovali z estetického hlediska za nevhodný a měli jinou představu o organickém zapojení filmové dotáčky do celku televizního dramatu. Slovenský televizní dramaturg Daniel Michaelli ve své úvaze³⁵⁴ filmovou dotáčku prosazoval výhradně v podobě nositele dějové situace, jenž přirozeně navazuje na předchozí situaci sehranou ve studiu. Jen pokud dotáčka „žene děj dopředu“ a neslouží k popisu prostředí či vykreslování atmosféry, má podle něj své opodstatnění, protože divák v rámci percepčního zapojení do rozvíjených situací stylistické nuance spíše

³⁵¹ Anon., *Televize a film. Rozhlasová a televizní práce* 3, 1959, č. 10, s. 12.

³⁵² Tamtéž.

³⁵³ Tamtéž.

³⁵⁴ Daniel Michaelli, *Filmové dotáčky v televiznej inscenácii. Rozhlasová a televizní práce* 4, 1959, č. 9, s. 47–48.

přehledně. Filmovou dotáčku Michaeli považoval za jeden ze základních výrazových prostředků televizní inscenace – pro něj specifického žánru televizního dramatu, který nevycházel z divadelní předlohy. Byla potřebná k tomu, aby se zlomil dosud přítomný jevištní ráz a dynamizoval se rozvoj děje. Naopak v přenosu divadelní hry do televizního studia považoval filmovou dotáčku za nepřipustný rušivý prvek, neboť její vkomponování by prolomilo jednotnou stylizační rovinu příznačnou pro jeviště. Televizní inscenace (či adaptace) byla naopak v Michaeliho pojetí silně spjata s filmovými postupy. Kromě dotáčky, ji určovala práce s filmovou zkratkou, umělecký střih či lépe komponované záběry.³⁵⁵ A nebyl v tomto názoru osamocený, neboť dobová televizní kritika málokdy hodnotila filmové postupy v televizních inscenacích jako cizorodé a spíše pro ni byly ve shodě s výpověďmi filmového odborného diskursu žádoucím východiskem, jež by zaručilo ústup problematičtějších divadelních konvencí. Poplatnost filmu pro kritiky obecně nepředstavovala problém nesourodých formálních prostředků a s odmítavými postoji se spíše setkávala na úrovni dramaturgického uchopení předlohy. V recenzích se především objevovalo negativní hodnocení epických tendencí vyprávění, které se vymykaly požadavku co nejsouvislejšího pojetí dějové struktury, v níž se měly pouze odrážet kontexty základního konfliktu (v souladu s preferencí dějových ohnisek v diskuzi o vztahu filmu a divadla).³⁵⁶

Uznávané pouto mezi filmem a televizí ovšem nespočívalo pouze v příbuznosti formálních prostředků a postupem času se vzhledem k okolnostem upevňovalo i v dosud odlišně vnímaných časových charakteristikách těchto médií. Hudební redaktor ČT Ludvík Poděšť vnímal specifickou pozici televize mezi divadlem, kde probíhá pouze „živý“ časový plán, a filmem, který naopak závisí na jediném časovém plánu fixovaném. Televizní inscenace tak měla nacházet vlastní režijní sloh spojováním těchto percepčních úrovní a jejich dramaturgickým propracováním. Z tvůrčího využití napětí mezi bezprostředním dojmem a odstupem vnímajícího měla ideálně vycházet díla, která by vyhovovala inscenačním možnostem televize³⁵⁷.

Tento názor již neodpovídal původní představě živého přenosu ze studia, do nějž druhý časový plán vstupoval ve formě dotáček, ale nastupující technice telerecordingu. Nejednalo se tedy už o hledání vztahu mezi živou akcí a filmovými vložkami, ale o tvůrčí

³⁵⁵ Tamtéž, s. 48.

³⁵⁶ Příkladem může být reakce na televizní dramatizaci epického díla *Rozrušená zem* (1958), která děj rozčlenila do 34 scén, jež se střídaly v rychlém sledu a divák byl vystavován neustálým útokům na jeho smysly a city. Autor recenze považoval takové dějové členění za nevhodné a pro diváka před obrazovkou percepčně nepříjemné. Vladimír Procházka, Na nových cestách. *Tvorba* 2, 1958, č. 46, s. 1102.

³⁵⁷ Ludvík Poděšť, Hudební inscenace na obrazovce. *Kultura* 1, 1958, č. 19, s. 5.

využití situace, kdy televizní inscenace byla jednorázově nastudována a nasnímana v podobě nepřerušovaného představení, nicméně již mohla počítat s dodatečnými zásahy. Filmová kamera, která jediná umožňovala klasický střih a manipulaci s druhým časovým plánem, snímala televizní představení zprostředkované obrazovkou, která v reálném čase přenášela dění ve studiu a zachovávala přímou návaznost střihu a herecké akce na aktuální pozici kamer. V podstatě tak zůstal i přes vstup záznamové techniky zachován divadelní dojem živého působení, i když samotná percepce probíhala v odstupu a kontinuita výstavby situací mohla být potenciálně narušena. V televizní reflexi nebylo toto technické řešení přijímáno jako pouhé provizorium, které měly brzy vystřídat pokročilejší metody záznamu (především magnetický pásek) a částečná relativizace percepčního dojmu účasti se ukázala být stěžejní inspirací. Teoretici ani kritici tak nepochybovali o tom, že přechod na záznam znamenal i z estetického hlediska nezbytné vývojové stádium, díky němuž se mohl dále rozvíjet specifický potenciál televizního dramatu.³⁵⁸

Živé vysílání televizního dramatu nicméně bylo již v době prvních zkušeností s uplatňováním záznamové techniky považováno spíše za formu esteticky neprogresivní (tzn. posilující jevištní působení inscenace), a tudíž pro hledání specifčnosti nepřínosnou (navzdory dobovému vyzdvihování přímého přenosu a schopnosti televize „být při tom“ jako stěžejního specifika). Bohumila Fiedlerová ve své úvaze publikované roku 1957 uvedla, že působivost televizního dramatického díla nesmí být závislá na tom, zda divák hodnotí jako klad shodu děje a vnímání. Dokonalost iluze, kterou považovala za přední požadavek diváka ve vztahu k televiznímu dramatu, nespátrovala ve vnějším navození dojmu bezprostředního svědectví, ale pouze ve vnitřní kvalitě díla a v jeho poutavosti.³⁵⁹ Ladislav Smoljak se postavil vůči efektu časové účasti ještě kategoričtěji a přisuzoval tomuto „zaklínadlu televiznosti“³⁶⁰ význam jen tehdy, pokud si jej divák skutečně a se

³⁵⁸ Cílevědomé propojení živé a záznamové techniky pokládal o několik let později Dušan Havlíček jako hlavní estetický přínos mezinárodně oceňovaného televizního filmu *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (1965). Své hodnocení zakládal na teoretických úvahách Vladimíra Sappaka, který rovněž zastával názor, že spojením některých tvárných postupů filmu a divadla mohla televize najít vlastní uměleckou řeč. Pro Havlíčka byl Moskalýkův film nejsilnější tam, kde se přiblížil i přes využívání filmového střihu záznamu živého dění ve studiu, dodržel jeho scénické řešení a zachoval důsledně v popředí herecký výkon a hercovu tvář. Oproštěný filmový herecký výraz částečně reagoval na zachovávané divadelní aranžmá scén, což mělo za následek jemně expresivní působení). Pro Havlíčka představovaly Moskalýkem objevené možnosti stylizace cenné zjištění, že „[...] všeobecně zastávaná tendence televize k dokumentárnosti není zřejmě jediným a nepochybným rysem televizní specifiky.“ Dušan Havlíček, Dílo, režisér a herec. *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 42, s. 13.

³⁵⁹ Bohumila Fiedlerová, Poznámka k specifčnosti televizního umění. *Film a doba* 6, 1958, č. 6, s. 417.

³⁶⁰ Ladislav Smoljak, Televize a film, film a televize. *Kultura* 4, 1960, č. 38, s. 5.

zadosti učiněním uvědomoval, přičemž v televizních inscenacích se podle něj vědomí spoluprožívané současnosti oproti zpravodajským pořadům úplně vytrácelo.³⁶¹

V obdobném duchu zpochybnila Eva Pleskotová účinek živého vysílání empirickým poznatkem, že se dosud nesetkala s televizním dílem, „[...] k jehož plnému vyznění by bylo podmínkou, aby je diváci sledovali s vědomím, že vzniká souběžně ve studiu“.³⁶² Pojem současnost byl podle ní pro televizní dílo důležitý, bylo však třeba přesunout její původní těžiště – zbavit se nepotřebné souběžnosti vzniku díla a jeho vnímání, tedy opustit sféru „doslovné pravdivosti“ a klást v zájmu prosazovaného citového působení díla větší důraz na souběžnost vzniku díla a jeho zaznamenávání. Eva Pleskotová se tímto závěrem napojovala na obecnější přesvědčení dobové reflexe, že televizní drama by si mělo uchovávat charakter zaznamenaného tvůrčího procesu, a to nejen v probíhající herecké interpretaci teprve se rodící postavy.³⁶³

V rámci úvah o estetickém vztahu filmu a televize svědčí tato sdílená představa televizního dramatu jako bezprostředně zaznamenaného tvůrčího procesu o tom, že ani v šedesátých letech nemělo vést přijetí filmové techniky k zániku původního principu simultánního působení ve prospěch možností postprodukce. Nicméně mělo se jednat o simultaneitu vnímanou z odstupu, tedy zbavenou samoučelného percepčního zdvojení.

Dle Evy Pleskotové bylo ovšem potřeba nově definovanou souběžnost zdůraznit tím, že by zaznamenávané dílo nebylo předem nastudováno při zkouškách v pečlivé součinnosti autora a režiséra, ale inscenace by skutečně „vznikala“ až v okamžiku jejího zaznamenávání bez výchozího řádu. Televizní drama tak mělo vykoupit možnost filmového záznamu tím, že by se rodilo v improvizaci bez předem připraveného scénáře a s účastí neherců, kteří by předem dostali jen podrobný popis charakteru vlastní postavy a rámcové podněty k jednání. V podstatě pro Pleskovou představovalo souhrn improvizovaných reakcí, pro což se nejlépe hodila forma inscenovaných soudních přelíčení, které však naopak v představě režiséra a pedagoga FAMU Jana Matějovského, jehož kritička v textu citovala, byly nejoprávněnějším tvarem pro přímé vysílání.

³⁶¹ Tamtéž.

³⁶² Eva Pleskotová, *Televize bez hranic. Film a doba* 15, 1966, č. 1, s. 42.

³⁶³ Na tomto předpokladu založil vlastní teoretickou koncepci Jan Kučera ve svém díle *Povaha televize*, jehož přínosy se budeme podrobně zabývat v následující kapitole. Na tomto místě by bylo vhodné zmínit, že Kučera přisuzoval televizním kameramanům schopnosti, které byly pro filmové kameramany nepotřebné – především bylo podle něj potřeba, aby si osvojili zvláštní smysl pro situaci, kdy se kamera při živém vysílání vymyká předepsané roli a ztrácí tím status tvůrčího nástroje. To znamená, že televizní kameramani neměli zakrývat žádnou odchylku ani vlastní chybu, ale místo toho ji pohotově vřazovat do soustavy díla, a tím jedinečným způsobem upozorňovat na okolnostmi vyvolané (a při živém přenosu zákonitě) proměny tvůrčích východisek. Jan Kučera, *Povaha televize*. Praha: Československá televize 1964, s. 159–160.

Matějovský připisoval živým inscenacím jedinou perspektivu v těch formách televizního dramatu, které by podtrhovaly neopakovatelnost průběhu, ať už se jednalo o soudní procesy, schůze či o komediální žánry ve stylu předscén Voskovce a Wericha, jejichž základem by byla tvořivá schopnost herecké individuality.³⁶⁴ Možnost dotváření tak pro něj vyžadovala vzhledem k nepředvídatelnému dějovému vývoji prožitek časové shody, zatímco u Pleskotové sloužilo posílení otevřeného charakteru inscenace k tomu, aby mohl být dojem současnosti *evokován* z potřebného percepčního odstupu.

Nedostatečné estetické zdůvodnění živého přenosu nepředstavovalo jediný způsob argumentace pro obhajobu filmového záznamu. Pedagog FAMU Zdeněk Forman přistupoval k jeho potřebě z čistě praktického hlediska, Bývalou oporu hledání specifčnosti v živém vysílání považoval za dočasnou proto, že si tvůrci a kritici záhy začali uvědomovat, že přináší daleko menší tvůrčí možnosti než filmová řeč. I pro televizní drama podle něj bylo žádoucí, aby disponovalo možnostmi užívat časové zkratky či emotivní prodloužení děje, vytvářet nové prostory nezávislé na prostorech reálných, doplňovat hru člověka hrou zvířat, věcí či strojů. Pro diváka, stejně jako pro tvůrce, byl důležitější kvalitní výsledek než možnost přihlížet s napětím jeho zrodu, a proto možnost přípravy, omezení náhod a přístup k následným úpravám vnímal jako neoddiskutovatelný krok ve vývoji televizního dramatu. Za nejdůležitější Forman považoval, aby byly s co největší jistotou využívány všechny výrazové možnosti technologií filmu a televize a jejich přednosti nejdokonaleji zužitkovalo prosazující se natáčení více filmovými kamerami s televizními hledáčky – tedy přesně ta praxe, kterou prosadil v praktické výuce filmové a televizní režie na FAMU.³⁶⁵

Formanem zmiňované uznání filmových prostředků televizními kritiky můžeme zaznamenat již v druhé polovině padesátých let. Tehdy se v recenzích kladně hodnotil především „filmový pohled“ kamery a kritici oceňovali schopnost tvůrců překročit omezení určená na počátku reflexe – tedy umění pracovat s omezeným pohybem televizní kamery plasticky, aby vznikl dojem, že svým pohledem pronikla do uzavřeného kruhu herecké akce.³⁶⁶ S oceněním se tak setkalo uplatnění filmové zkušenosti tvůrců, jako byl například Jiří Krejčík, který do televizních dramát vnášel schopnost vyprávět kamerou.³⁶⁷ Svěbytné možnosti televizního snímání, které měly podle nejranějších názorů krystalizovat na základě jejich omezení, byly z hlediska kritiky přítěží. Hlavním kladem pro ni naopak

³⁶⁴ Tamtéž.

³⁶⁵ Zdeněk Forman, *Výrazové prostředky filmu a televize*. Praha: SPN 1970, s. 28.

³⁶⁶ Otto Zelenka, Hra poetická ale... *Kultura* 1, 1957, č. 22, s. 5.

³⁶⁷ Otto Zelenka, Co je televizní. *Kultura* 1, 1957, č. 17, s. 5.

byla obratnost tvůrců, kteří požadavek statické skladby detailů či důraz na dynamizující roli mizanscény překonávali a v nevyhovujících podmínkách televizního studia dokázali dosáhnout filmového výrazu. Kamera měla být v ideálním případě tvůrčím komponentem, uvolnit se z řetězu a stát se všudypřítomnou, pracovat s výraznými záběry, které by samy vnášely nálady, vytvářet obrazovou poezii.

Otto Zelenka tyto kvality nacházel v inscenaci *Intermezzo* (1957), kterou ostatní kritici hodnotili kladně kvůli jejímu filmovému účinku, on sám měl na její estetický účinek odlišný pohled, který vyjádřil v recenzi slovy: „vůbec ne – byla to televise“.³⁶⁸ V jiné dobové recenzi rovněž narazíme na názor, že bylo možné čistého televizního účinku dosáhnout na základě filmových prostředků, z nichž bylo zmíněno kamerové panorama, prudké švenky, prolínání obrazů i expresivnější či vstupy kamery do dějových situací, jež napomáhaly vzhledem k subjektivní funkci civilnímu hereckému pojetí postav. Proces, jak z těchto prostředků převzatých z jiného paradigmatu vznikla syntagmatická řada, kterou recenzent považoval za čistě televizní řeč, však text opomíjí. Lze pouze usuzovat, že pro jeho autora byl v tomto ohledu dostačující přepis řady situací do sestřihu optických detailů bez potřeby dialogů.³⁶⁹

Stejně tak kritika svým hodnocením uvolňovala cestu filmové montáži, jejíž dynamické pojetí bylo na samém počátku reflexe považováno za percepčně neúnosné pro televizní obrazovku. Filmová skladba byla přijatelná, pokud se jednalo o její využití ve vnitřním obrazovém členění dějového prostoru, tedy když se využívalo její schopnosti analytického a nepopisného průniku do prostředí. V recenzi na televizní adaptaci Otčenášкова *Občana Brycha* (1958) vnímal Jaroslav Opavský jako hlavní klad „vtip a švih ve filmovém střídání záběrů“³⁷⁰ a rovněž pro něj bylo přínosem rozhodnutí tvůrců pojmout dramaturgii komplexněji formou vkládaných retrospektiv. Otto Zelenka na Krejčíkově adaptaci Gorkého *Vassy Železnovové* (1958) vyzdvihoval rytmické dynamizování kritických situací psychologickými rapidmontážemi, které vyjadřovaly pocity postavy významově přesnou skladbou detailů.³⁷¹ V jiných recenzích z druhé poloviny padesátých let se píše o potřebě skladebného rytmu, často ve spojitosti s filmovou dotáčkou. Jak již bylo řečeno u výše zmíněných teoreticky pojatých statí, dotáčka byla vnímána jako určující

³⁶⁸ Otto Zelenka, Hra poetická ale... *Kultura* 1, 1957, č. 22, s. 5.

³⁶⁹ Karel Zajíček, „Robinsonka“ Marie Majerové v televizi. *Host do domu* 3, 1956, č. 1, s. 42.

³⁷⁰ Jaroslav Opavský, Občan Brych v televizi. *Rudé právo* 38, 1958, č. 57 (26. 2.), s. 3.

³⁷¹ Zelenka se popisem zaměřil na scénu smrti manžela titulní postavy: „Vassa drží v ruce šálek čaje, zatímco služka s jiným šálkem vstupuje do vedlejší místnosti. Ve Vassině tváři je napsáno veškeré napětí: vzal Sergej jed, či nechal? Služka při spatření mrtvého upustí šálek. A v tom zvuku – poněkud zesíleném – ostrým střihem vidíme, jak se šálek ve Vassině ruce zachvěl; malé prozrazení pečlivě skrývaného napětí. Hned potom se ovládne a zamíchá rukou cukr.“ Otto Zelenka, Inscenace na výbornou. *Kultura* 3, 1959, č. 21, s. 4.

prvek pro televizní estetiku. Jen nesměla na sebe upoutávat pozornost a vytvářet vlastní efekty nezávisle na výchozím stylistickém pojetí scén, kterého bylo dosaženo v televizním studiu. Kritika tudíž prosazovala co nejtěsnější sepetí živé inscenace s filmovými vložkami a jako nejlepší cestu vnímala vznik takové rytmické skladby, v níž by se stíraly jakékoliv hranice a formální rozdíly mezi filmovými a televizními postupy. Dotáčky by se pak staly plně organickými složkami díla.³⁷²

S kladnými ohlasy se například setkávala montáž studiových scén a fragmentů z dokumentárních filmů či týdeníků. Právě možnost „koláže“, v níž se k významu směřovalo asociativním propojováním různých audiovizuálních forem, byla objevena na počátku šedesátých let jako jeden z nejvlastnějších výtvorů televizní estetiky. Dotáčka, která překonala původní účel technické pomůcky či touhu co nejsnáze překročit omezení televizního studia a převzala na sebe významotvornou roli, tuto komplexní skladbu předznamenávala. V takové podobě byly kolážové postupy oceňovány kritikou jako významný krok vpřed na cestě k televizní specifičnosti – ještě před vznikem fiktivních reportáží Karla Pecha a Vlastimila Vávry, které plně využívaly tohoto principu a jejichž přínosu pro úvahy o svébytných televizních formách se budeme věnovat v příští kapitole.

4.3.3 Diagnóza filmového komplexu

Tendence televizní kritiky brát v potaz sdílený výrazový základ filmu a televize pravděpodobně nepředstavovala ani prozíravost vzhledem k následujícímu technickému vývoji televizního dramatu, ani výsledek hlubších úvah o estetické podstatě televize. V první řadě se jednalo o potřebu vzhlížet k esteticky vyhraněnějšímu médiu filmu, o projevy pocitů méněcennosti, jež byly od počátku přítomny především v postoji kritiků k filmovému estetickému systému a nevytratily se ani v průběhu šedesátých let. Tento zásadní nedostatek daného subdiskursu poprvé reflektoval v rámci Studijního odboru ČT Přemysl Freiman, který této nejenom domácí problematice věnoval hned několik studií.³⁷³

Freiman vycházel polemicky z názorů významného kulturního sociologa a oponenta Adornovy teorie Alphonse Silbermanna, jenž považoval jakoukoliv absorpci

³⁷² Dušan Havlíček, Dramatizace tak i jinak. *Rudé právo* 42, 1962, č. 164 (16. 6.), s. 3. Organickou souvislost s dějem má i vložená psychologická rapidmontáž v Krejčíkově adaptaci *Vassy Železnovové*, kterou ve své recenzi vyzdvihoval Otto Zelenka. Otto Zelenka, Inscenace na výbornou. *Kultura* 3, 1959, č. 21, s. 4.

³⁷³ Kromě již představené knižní studie *Hledání televize* z roku 1966 se v rámci Studijního oddělení ČT věnoval problematice televize a filmu ve dvou studiích se znaky zárodečného akademického diskursu (především se jednalo o polemiku s “módními” sociologickými přístupy k televizi, jejichž ztělesněním pro Freimana byly přednášky Alphonse Silbermanna z univerzity ve švýcarském Lausanne): Přemysl Freiman: K problému vztahů umění a televize. *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 3–20; Přemysl Freiman, Jsou jazyk nebo mluva filmu a televize totožné? *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 4, s. 34 – 42.

jiného umění na obrazovce za nedokonalou, jelikož televizi podle něj scházela schopnost reprodukovat komutativní, tzn. zaměnitelné výrazové symboly. Nedokonalé estetické tlumočení vyjadřoval pojmem „nepříjemná neschopnost obrazovky“ a jelikož ta spočívala v absenci vlastní formální složky jakéhokoliv televizního díla, nemohlo být ani do budoucna řeči o svébytném televizním umění. Freiman ovšem považoval za zásadní nedostatek tohoto stanoviska, že setrvávalo pouze u výrazových prostředků a opomíjelo jedinečnost technického aparátu televize, jenž podle něj měl výrazný vliv na uměleckou složku děl. Na základě jistých omezení televizního zařízení se televize odvozovala jako méně kvalitní derivát filmu a nepříjemná právě byla neschopnost ztotožnit se beze zbytku s vyspělejším audiovizuálním předchůdcem.³⁷⁴ Příkladem pro Freimana bylo používání filmových dotáček, v nichž přetrvávala touha ukryt „chudobu“ televize a přiblížit se filmu tím, že bude rozšířen televizní prostor,³⁷⁵ ale i vnímání specifické cesty televizního dramatu v „prodlužování a přibližování filmového záběru“.³⁷⁶ Jeho slovy tak za stávajícího stavu film „[...] bude vždy elitním zbožím a úvaha o možnostech rozvoje televizní tvorby prázdnu frází“.³⁷⁷

Tento problém Freiman nazval „filmový komplex“, který podle něj zcela opanoval vnímání výrazových možností televizního média, neboť typické televizní drama v podstatě nebylo nic jiného než divadlo (úroveň převzatého obsahu) snímané televizními kamerami (úroveň technického základu/dispozic) filmovým způsobem (úroveň formy a stylu).³⁷⁸ Postoj k televizi jako nedostatečnému estetickému prostředku, jemuž nakonec nezbyvá nic než prostředkovat bez možnosti jakékoliv absorpce, podle Freimana vycházelo z chybného pojetí aparátu. Některé nedostatky technické základny se mu totiž jevily jako dočasné a odstranitelné (např. nižší rozlišovací schopnost obrazu), ale řada faktorů byla trvalého charakteru, a ve vztahu k médiu o nich tak nebylo možné mluvit jako o nedostacích, nýbrž jako o uživatelských „dispozicích“, jejichž přínos byl již rozklíčovatelný na vývoji filmové řeči: „Nevznikla emotivní mluva obrazu z problematiky němého filmu, nejsou kořeny záběrové skladby také v technickém omezení délky celuloidového kotouče?“³⁷⁹

Právě problémy trvalého charakteru se zdály být pro sledování specifického výrazu nejspolehlivějším vodítkem a tak bylo důležité stanovit takové dispozice i pro televizi. Například Freiman považoval za nutné zohlednit nejen její odlišnou technickou podstatu

³⁷⁴ Přemysl Freiman, K problému vztahů filmu a televize. *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 11–12.

³⁷⁵ Přemysl Freiman, *Hledání televize II. – Tvorba*. Praha: Československá televize 1966, s. 64.

³⁷⁶ Přemysl Freiman, K problému vztahů filmu a televize. *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 18.

³⁷⁷ Přemysl Freiman, *Hledání televize II. – Tvorba*. Praha: Československá televize 1966, s. 19.

³⁷⁸ Přemysl Freiman, *Hledání televize II. – Tvorba*. Praha: Československá televize 1966, s. 51–52.

³⁷⁹ Přemysl Freiman, K problému vztahů filmu a televize. *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 15.

(ne opticko-chemickou, ale opticko-elektronickou), ale i zásadní rozdíl mezi skladebností a úryvkovitostí filmového obrazu a plynulostí a nepřetržitostí obrazu televizního. Pro Freimana snímání pro obrazovku odpovídalo neustávajícímu sledování prvního obrazového plánu, a považoval za nutné vnímat pak proměněnou povahu původně filmových pojmů jako záběr, kompozice či skladba. Výraznou dispozicí televizního technicko-výrazového systému byla pro něj i komplexnost vizuálního a auditivního vnímání, díky níž mohl být vztah obrazu a slova zcela variabilní a slovo zde tedy nehrálo podružnou úlohu, jak tomu bylo v případě filmu.³⁸⁰

Společný filmový základ nakonec nepředstavoval pro televizní teorii a kritické úvahy překážku v hledání specifičnosti, jen bylo třeba neomezovat se pouze na úroveň výrazových prostředků a přitom nezpochybňovat jejich převzatý charakter. Shrnutím tohoto uvažování, které televizní kritikou sdílený „filmový komplex“ přeci jen opravňovalo jako schopnost nevzdalovat se při hledání specifičnosti hybridní podstatě nového média, byla studie Zdeňka Formana *Výrazové prostředky filmu a televize*. Ta kritéria prosazující zavedené filmové postupy kodifikovala jako všeobecné pravidlo, jelikož text sloužil jako základní studijní materiál FAMU a vycházel z požadavků uplatňovaných na tamní výuku režie, která se podle Formanova realizovaného konceptu stále více blížila praxi typické pro televizní studio.

Dle Formanových úvah poté, co film dosáhl po letech estetického vývoje zralosti, nemohl už pohyblivý obraz vytvářený jinou technologií objevit zásadně odlišnou řeč – odporovalo by to totiž percepčním možnostem člověka. Televize díky tomu, že od počátku mohla počítat s výrazovým základem pokročilé filmové řeči („sled zvukových záběrů různých velikostí“³⁸¹), ani neměla motivaci hledat vlastní výrazové prostředky a převzala od filmu vše, co bylo v rámci její omezené technologie a možností fixace možné. Na rozdíl od něj už se neocitla v situaci, kdy by měla potřebu zápasit o vlastní bytí záměrným zdůrazňováním své vizuální specifiky – to již v době jejího nástupu bylo dávno vybojováno. Odpovídala vlastně situaci raného filmu, který především plnil sdělovací

³⁸⁰ Tamtéž, s. 14.

Otázkou hierarchie složek obrazu a zvuku/slova se hlouběji zabýval Jan Kučera, jenž dospěl ke stejnému závěru. Kučera ve své úvaze vycházel z toho, že zatímco pro film je organizace jevů fikčního světa zajištěna častými změnami záběrů, v televizi je třeba, aby je organizovala kamera přímo na poli mizanscény, či aby členění probíhalo na základě mluvy. Změny divákova stanoviště nikdy podle něj nebyly na obrazovce pouze vizuální. Kučerovým poznatkem tedy bylo, že „v televizi vytváří záběry slovní výpověď víc než kamera“, proto hrála mluva v televizi mnohem větší strukturální a stavebnou úlohu než ve filmu. Zvuk byl dominantní složkou, která členila vizuální soustavu a pomáhala ji hierarchizovat. Jan Kučera, *Střihová skladba ve filmu a televizi*. Praha: SPN, 1969, s. 51, 115–116.

³⁸¹ Zdeněk Forman, *Výrazové prostředky filmu a televize*. Praha: SPN 1969, s. 28.

funkci, akorát již disponovala výrazovými možnostmi filmu esteticky vyhraněného. Vzhledem ke shodné podstatě filmové a televizní řeči, tak Forman nepovažoval úvahy a diskuze o novém televizním umění za odpovídající realitě:

„Přes určité obohacení technologických postupů, které televize bezesporu přinesla, nelze ani při nejlepší vůli objevit specifiku televize v řeči, jíž se vyjadřuje. Stále je to řeč záběrů, vytvářených třeba odlišnou technologií, která však, jak se zdá, se v ničem neodlišuje od filmu. Nezdá se, že by ani v budoucnu mohla televize objevit něco, co by se od filmového vyjadřování podstatně odlišovalo. Spíše se zdá pravděpodobné, že by v budoucnu mohlo dojít k určitému sblížování těchto dvou sdělovacích prostředků s totožným hlavním výrazovým prostředkem.“³⁸²

Zásadní rozdíl pro Formana spočíval v charakteru recepce – zatímco u televize předpokládal bezprostřednější komunikaci s divákem, což znamenalo „hovořit přímo s ním a jen s ním“³⁸³, film podle něj komunikoval s celým hledištěm (jeho znakem je „davová psychóza“), ale stále toužil řeči pohyblivých obrazů. Původní televizní hra, která platila pro celý diskurs za esteticky nejspecifičtější televizní útvar, tak ve Formanových úvahách představovala žánr dramaturgicky i způsobem zpracování blízký klasickému filmu, jen s nutným omezením, které s sebou přinášela teprve se vyvíjející televizní technika.³⁸⁴ V šedesátých letech se tento poznatek nevyklučoval s jednotlivými názory dobového diskursu o televizním dramatu, ani s těmi co nadále prosazovaly puristický přístup (citlivý vůči divadelním prvkům a na ně navázané stylizaci). Jak uvidíme v další podkapitole, byla hybridní podoba televizní inscenace v odborné reflexi přijímána samozřejmě, ať už za tím stály pragmatické důvody (snaha vyrovnat se s nedostatečně vymezeným estetickým přínosem televizního dramatu, což byl jeden z důsledků původní emancipační linie uvažování) nebo dostatečně argumentovaný průzkum samotného technické determinace média. Tato jednoznačnost paradoxně chyběla pohledu, jakým byl v estetických úvahách nahlížen mladší a přiznaně hybridní žánr televizního filmu. K jeho definování a podřízení otázce televizní specifičnosti se v průběhu šedesátých let přesunula hlavní pozornost diskuze.

³⁸² Tamtéž, s. 29.

³⁸³ Tamtéž, s. 32.

³⁸⁴ Tamtéž.

4.3.4 Dva póly televizního filmu

V průběhu šedesátých let přineslo médium filmu diskuzi o televizním dramatu především dva podněty k teoretickému řešení. Za prvé byla potřeba se nějakým způsobem vyrovnat s plošným přechodem živého vysílání na záznamovou techniku a obejít se bez opory v řadě předtím využitelných omezení televizního média. Za druhé, vzhledem k tomu, že nejzákladnější možností fixace díla bylo jeho natočení s využitím filmové techniky, došlo k rozčlenění televizního dramatu na televizní inscenaci, která mohla být zaznamenána, aniž by ztratila základní znaky studiové tvorby, a na přiznaně hybridní formu televizního filmu. Odborníci tak považovali za potřebné určit specifický rámec i pro tento nejednoznačně vymezený tvar, který například pro instituci představoval pouze způsob, jak využít pružnějšího výrazového systému k tvorbě reprezentativních děl („kvalitních programových konserv“) ³⁸⁵. Zatímco kritici většinou přistupovali k televizním filmům s požadavkem co nejfunkčnější syntézy obou výrazových systémů, což, jak dále uvidíme, byl spíše problém dramaturgický než estetický, pro některé z nich a překvapivě i pro samotné dramaturgy z ČT měl televizní film potenciál stát se úplně novým polem televizní specifčnosti s unikátními skladebnými vlastnostmi.

Předobrazem plně funkčního televizního filmu, který poskytnul televizní kritice výchozí měřítko k posuzování filmových děl pro obrazovku a podněcoval i k obecnějším úvahám o základních pravidlech tohoto typu tvorby, byla východoněmecká pětidílná série *Vzpoura svědomí* (1962). Pro Jiřího Lederera představovala lekci scestným snahám prvních československých tvůrců televizních filmů, kteří k filmové složce přistupovali pouze jako k prostředku, jak lépe zvýraznit herecký výkon i vzájemnou interakci postav a zaznamenat je jako hodnotu trvalého rázu. Vnímал jako překážku, že se v případech, kdy by bylo možné využít nabízejících se filmových postupů k obohacení vyprávění, stále uplatňovala vymezená podoba televizního dramatu poplatná technickým omezením média. Od samého počátku přítomná pravidla, že televizní obrazovka nesnáší široká plátna a místo velkých celků klade důraz na detail a jeho rozvinutí v dlouhotrvajících záběrech, podle Lederera negativně ovlivňovala repertoár československého televizního

³⁸⁵ Pro tento účel byl roku 1958 v ČT založen samostatný útvar Filmová výroba, který nahradil původní realizační skupinu technických pracovníků, jejichž hlavním úkolem byla výroba filmových dotáček a krátkých etud pro zábavný program. Filmová výroba disponovala vlastním dramaturgem, který měl kulturně-politickou zodpovědnost za rozvoj nového útvaru televizního filmu. Roku 1960 byl útvar převeden z působnosti náměstka pro provoz do kompetence programového náměstka a začal fungovat jako klasická redakce pod názvem Televizní filmová tvorba (TFT), která pracovala na vlastních dramaturgických plánech a vedle toho realizovala na zakázku výběrová díla dramaturgicky připravená v ostatních redakcích. Koncepce oddělení TFT, Spisový archiv ČT, RED 96, s. 2–3.

filmu. Pro něj byly typické drobné komorní příběhy cizích klasiků a žánrové hříčky, zatímco *Vzpoura svědomí* naopak ukázala, že obrazovka bez problémů snese epický děj. Zvláště, když všechny užité prostředky neslouží obrazové efektnosti či popisnosti, ale jejich funkcí je prokreslit vnitřní život postav a pomocí montážních postupů přesáhnout introspekci i na úroveň nadindividuálních ideových a morálních konfliktů, jimiž jsou charaktery utvářeny.³⁸⁶ Už v případě prvního československého celovečerního televizního filmu *Smrt si říká Engelchen* (1960), jenž se vymykal svou narativní komplexností, postrádal filmový kritik Miloš Fiala tytéž kvality – tedy možnost zachytit složitý komplex psychologických stavů, skrze něj by z pozadí vystupoval širší obraz doby.³⁸⁷

Ledererem odmítané komornější pojetí televizního filmu, které se uzavíralo vnějším souvislostem i společenské působností, nicméně vnímala kritička Agneša Kalinová jako stěžejní aspekt této formy, přestože sdílela shodnou představu o její ideální podobě. Onu komornost totiž bylo z jejího hlediska nutné chápat jako umění koncentrovat děj, a to do značné míry záviselo na přesahovém potenciálu jednotlivých situací (ne epizod), jež vykazují znaky komornosti, nikoliv však ve svém významu.³⁸⁸ Jako hlavní svorník obou střetávajících se estetických systémů tak můžeme opět odvodit pro televizi podstatný humanistický základ, jelikož se veškeré konflikty např. v podobě historických událostí měly v televizním filmu podle kritiků vztahovat k významovému středobodu ústředního charakteru.

Kritik Dušan Havlíček v tomto smyslu odmítl nazvat slovenský snímek *V pase zlomená* (1967) televizním filmem, protože příliš spoléhal na účinnost filmového obrazu, který ve spojitosti s montáží plnil především lyrickou funkci, a navíc vzhledem k textu byla jeho úloha pouze ilustrační. Rovněž kritizoval užívání detailů, které nesloužily hlubšímu poznání člověka, ani orientaci diváka k pochopení dané situace, ale bezúčelně kamuflovaly částí celek. Naopak scény z interiéru koliby Havlíček považoval za „televizně dramatické“, protože se v nich všechny složky funkčně koncentrovaly – konflikt napomáhal postihnout charaktery postav, kamera spoluvytvářela dramatický prostor a spolehlivě v něm orientovala a i zvuk hrál prvořadou dramatickou funkci. Bez této souhry podle Havlíčka nebylo možné hovořit o televizním filmu, výsledný efekt pro něj byl pouze „filmový“.³⁸⁹

³⁸⁶ Jiří Lederer, *Vzpoura televizního filmu*: *Plamen* 4, 1962, č. 2, s. 142.

³⁸⁷ Miloš Fiala, *Televize do podzimní sezóny*. *Rudé právo* 40, 1960, č. 259 (17. 9.), s. 3.

³⁸⁸ Agneša Kalinová, *Televize*. *Divadelní noviny* 4, 1960, č. 4, s. 9.

³⁸⁹ Dušan Havlíček, *Touha po vlastním tvaru*. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 36, s. 9.

Kritiky požadovaná koncentrace epického a společenského děje v situacích odpovídajících přísně individuálnímu (lidskému) měřítku sice vycházela z obecných formulací kulturněpolitických směrnic, jež vlastně funkce umění zaměňovaly za pravidla socialistické etiky, nicméně rozsáhlá teoretická stat' Miloše Fialy publikovaná v periodiku *Film a doba* poskytovala těmto kritickým kritériím i estetická oprávnění.³⁹⁰ Televizní film se podle autora textu od filmu „normálního“ lišil ve své „promyšlené a obsažné umělecké prostotě“³⁹¹, která představovala východisko, jak zachovat základní zákonitosti filmové tvorby a přitom vzít v potaz esteticko-technicko-výrobní podmínky televize. Hledání formálních odchylek považoval Fiala za příliš jednostranný přístup tradičně smýšlejících televizních teoretiků (vymezoval se především proti sovětským teoretikům Sappakovi, Leontěvovi a Donatovovi) a stěžejní rozdíl mezi jednotlivými filmovými formami pro něj představovaly podmínky rychlého a laciného natáčení s dopady na dramaturgické pojetí díla. Vycházel tedy z omezených podmínek realizačních a pro tvorbu televizních filmů byl pak podle něj rozhodující sklon ke strohému výběru prostředí či dějových činitelů a co nejprostší narativní stavba.

Vzpouřa svědomí pro Fialu představovala ideální tvar, neboť jejím formálním základem byly dlouhé záběry kompaktních scén. Právě kompaktní scény se podle něj měly stát pevnou strukturní osnovou televizních filmů, jelikož poskytovaly nejen nespornou realizační výhodu (časově úsporné natáčení ve velkých blocích), ale uvolňovaly prostor i pro vnitřní montáž (tzn. důraz na pohyb kamery a proměny mizanscény), jež poskytovala žádoucí prostor pro formální očistu. Potenciál televizního filmu totiž pro Fialu tkvěl v tom, že nezávisel jako soudobý film pro velká plátna na čistě řemeslných postupech (především na neustálých změnách záběrů bez vnitřního dramaturgického oprávnění). Naopak větší prostor pro závažnější tvůrčí výpověď přisuzoval zdůrazněné kontinuitě rozsáhlejších strukturních celků, jejíž podstatu podle něj nejlépe vyjádřil východoněmecký režisér Slatan Dudow, pro nějž byl televizní film „kříženec divadla a filmu s převažujícím sklonem k filmu“.³⁹²

Tato formální prostota měla hlavní význam především v odlišném vztahu k herci, k němuž tvůrce televizního filmu musel přistupovat s „krajní důvěrou“³⁹³ a poskytnout mu oporu v pevně budované logice vývoje postavy, která se však nebránila vnějším nahodilostem. V televizním filmu nebylo podle Fialy místo pro funkční dramaturgii

³⁹⁰ Miloš Fiala, O „Vzpouře svědomí“ a televizním filmu vůbec. *Film a doba* 11, 1962, č. 2, s. 103–106.

³⁹¹ Tamtéž, s. 105.

³⁹² Tamtéž, s. 105.

³⁹³ Tamtéž.

postav, do značné míry nezbytnou v montážně členitém filmu. Jejím důsledkem bylo, že postavy podléhaly autorskému záměru, a jediná vodítka pro herce tak odpovídala pouze obecným myšlenkám a pocitům, které měl tlumočit. Vzhledem k těmto dispozicím, jež nepředstavovaly specifika televizního filmu, ale způsob, jak nejvhodněji využít nevyhnutelné podmínky jeho tvorby, autor stati dospěl k souhrnné představě dramaturgie televizního filmu. Ten měl ideálně naplňovat „[...] ráz politické publicistiky, a přitom publicistiky ne papírové, ale umělecké, která přiměje diváky k hlubokému spoluprožitku“.³⁹⁴

Televizní kritika ovšem této alternativní cestě filmové tvorby nevěnovala pozornost a setrvala u jednoduchého pohledu, který z komplexu filmových prostředků věnoval největší význam jeho nejzákladnější složce – tedy montážním postupům. Zatímco Miloš Fiala jim přisuzoval v televizním filmu nulový estetický význam, a tím jej vyčlenil z vývojové linie filmů určených pro kina, pro ostatní představovala výchozí estetický princip v obou formách. Možnost odpoutat se od samotné postavy/herce dějovými i symbolickými paralelami, které byly prostřednictvím televizního řetězu nedosažitelné, umožňovala nahlédnout individuální osud v obecném přesahu. Díky montážnímu uchopení fikčního časoprostoru tak televizní film v očích kritiky získával to, čím za ním televizní inscenace zaostávala – úplnější obraz člověka a jeho osudu, což mělo za následek, že se od něj očekával vyšší společenský význam.

I teoretik Jan Kučera v knize *Povaha televize* dospěl k obdobnému názoru, když řešil problém televizní specifičnosti ve vztahu k upřednostňování záznamové techniky. Rozlišoval dvě formy televizního dramatu, které měly v ideálním případě zůstat zachovány navzdory technickému vývoji. Televizní hra určená pro živé vysílání podle něj neměla být víc než skica ze života, jež byla věnována detailně a bez jakékoliv generalizace vykreslenému životnímu okamžiku. Představovala spíše drobný příspěvek či soubor otevřených variant k bližšímu poznání určitého životního aspektu. Naopak pro televizní hru, která měla být fixována záznamem, nebyla příhodným objektem „buněčná podrobnost společenského organismu“,³⁹⁵ ale stejně jako u výše zmíněných kritiků celý člověk svázaný se svým životním prostředím. Díky těsnějším vazbám záběrů, které zaručovala následná montáž, mohlo podle Kučery zaznamenané televizní drama konstruovat s

³⁹⁴ Tamtéž, s. 106.

³⁹⁵ Jan Kučera, *Povaha televize*. Praha: Československá televize 1964, s. 175.

ohledem na již bezpodmínečně platný řád díla (namísto živelného dotváření či prostoru k domýšlení) hlubší otázky a více se soustředit na přesnější výstavbu postav a činů.³⁹⁶

Syntéza důsledně lidského měřítka televizního dramatu s bohatší perspektivou filmové montáže představovala v odborném diskursu jeden z mála široce sdílených názorů, nicméně představy o čisté formě televizního filmu se jí nevyčerpávaly. V průběhu šedesátých let se prosazoval odlišný pohled, který přistupoval k televiznímu filmu jako zcela nové umělecké disciplíně bez potřeby brát ohledy na již stanovená kritéria pro televizní dramaturgu. Nevycházel ovšem ani z teoretických úvah, ani z kritického zhodnocení televizních děl. Původcem vyhraněného pojetí televizního filmu byl okruh dramaturgů Televizní filmové tvorby – pražské a bratislavské redakce ČT, jež původně představovala zakázkovou výrobu nenáročných žánrů, jejichž podmínkou byla univerzální srozumitelnost napříč kontinenty. Nicméně právě snahy koncipovat filmy tak, aby byly mezinárodně uplatnitelné (reprezentace na televizních festivalech nebyla bez filmového záznamu díla možná), znamenalo nezatěžovat scénáře dialogy a hlavní důraz klást na výmluvnost obrazu a jeho hudebního doprovodu. V tomto ohledu dramaturgové předpokládali, že právě exportní výroba poskytne tvůrcům v rámci instituce nejvhodnější zázemí pro tvůrčí průzkum formálních postupů a podle jejich slov bylo záměrem „[...] vytvořit z TFT pracoviště pro televizní experiment, tj. pro hledání nových typů televizních pořadů a pro upřesňování a vyhraňování specifiky televizního filmu, tj. pořadu, který není možné realizovat v televizi jiným způsobem, než záznamem na 35mm film.“³⁹⁷

V ideově tematickém plánu, který byl určen institucionálnímu vedení, dramaturgové deklarovali, že pro tento účel shromáždí „chytré tvůrce“ - autory, režiséry či kameramany - a umožní jim zkoušet nové nápady „[...] bez tlaku normální televizní mašinerie a bez kolotoče termínů a schémat“.³⁹⁸ Právě specifická pozice Televizní filmové tvorby v rámci instituce umožňovala do velké míry daná předsevzetí naplňovat. Stála totiž, vzhledem k jinému rytmu tvorby a výroby, absenci vlastních vysílacích časů a nezávislosti

³⁹⁶ Tamtéž.

³⁹⁷ Ideově tematický plán Televizní filmové tvorby na rok 1966. Spisový archiv ČT, RED 96, s. 4. Nové typy televizních pořadů, které dramaturgové ve spolupráci s autory a režiséry rozvíjeli, představoval například svěbytný československý typ revuálního filmu v reportážně snímaných exteriérech (jehož průkopníkem byla *Ztracená revue* – první velký úspěch ČT na mezinárodním festivalu), revuální groteska, taneční či pantomimické filmy, jazzová opera, recitály. Největší plochu pro experiment představovaly tedy hudební filmy, jejichž základem měly být „obrazově složitější kompozice, které měly vyjadřovat pocitovou atmosféru skladby, autorova světa či atmosféru doby, v níž díla vznikla“. Televiznímu dramatu bylo z nových forem blízko nerealizované filmové pásmo *Apokryfy*, které mělo Janu Matějovskému poskytnout možnost vyzkoušet si nové režijní postupy inspirované středověkými mystérii či čínskou operou. Tamtéž.

³⁹⁸ Ideově tematický plán Televizní filmové tvorby na rok 1968, Spisový archiv ČT, RED 96, s. 1.

na výrobních kapacitách ČT, mimo hlavní zájem institucionálního řízení, jehož vliv na dramaturgii a přípravu pořadů TFT byl minimální.³⁹⁹

Důsledkem ovšem bylo, že se útvar, který svým přístupem k tvorbě spíše připomínal barrandovskou tvůrčí skupinu, než televizní redakci, stal brzy pro vedení ČT organizačně nevhodným a rozhodovalo se o tom, zda Televizní filmovou tvorbu nezrušit a výrobu televizních filmů nepřenést do příslušných redakcí ČT. Pracovníci TFT tehdy se záštitou tvůrců a autorů, kteří využili možnost vyzkoušet si nové formy pro obrazovku (Martin Frič, Adolf Hoffmeister, Břetislav Pojar či Jan Kučera, který se v rámci této dílny věnoval hudebně-stříhovým experimentům), připravili obhajobu v podobě otevřeného dopisu řediteli ČT. Jejich argumentace svým způsobem představovala završenou koncepci formátu televizního filmu. Dramaturgové si pro solidnější základ svých názorů vypomohli formulací docenta Jána Šmoka, který televizní film považoval za „[...] kinematografické sdělení natočené převážně metodou skladby navzájem nepodmíněných záběrů“.⁴⁰⁰ Touto citací zdůrazňovali, že je potřeba i v rámci instituce vnímat, že možnost filmového záznamu nesouvisí jen s realizačními dopady na televizní inscenaci, ale může mít i hlubší estetické důsledky, které tradiční dramaturgie (tzn. literárně dramatické vysílání) opomíjela.

Tyto důsledky podle dramaturgů TFT přinášely široké možnosti, jak tvůrčím způsobem narušovat kauzální a chronologickou linku, což usnadňoval důraz jejich koncepce na soběstačnost čistě vizuálního vyjádření.⁴⁰¹ Hlavním rozdílem u televizní inscenace tedy byl důraz na utužování (nikoliv rozvolňování) časoprostorových vztahů, jimž měl ideálně odpovídat zákon tří jednot. Jednalo se v podstatě o nejvhodnější využití dispozice, kterou televizní inscenaci předurčovalo tzv. sekvenční snímání, tzn. natáčení s více kamerami, mezi jejichž pohledy se okamžitě střídalo. Pro televizní film naopak základní princip představovaly metody asociace a rytmické skladby, které nicméně byly jen částečně poplatné dispozicím technické základny a tento nový formální řád stejnou měrou odpovídal specifické snaze vyhovět podmínkám pro univerzálně srozumitelná díla.

³⁹⁹ Rozbor činnosti TFT 1961 – 1964. Spisová archiv ČT, RED 98, s. 5.

⁴⁰⁰ Stanovisko pracovníků TFT k připravované reorganizaci ČT [12. 3. 1968]. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1214, s. 3.

Ani tato argumentace vedení ČT nepřesvědčila a v lednu roku 1969 se realizovalo organizační opatření, které převedlo úkoly Televizní filmové tvorby pod redakci Filmového vysílání a dramaturgická příprava televizních filmů byla postupně převedena do literárně dramatických vysílání. Tímto krokem byl přerušen specifický rozvoj televizního filmu, který právě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vzbudil na televizních festivalech silnou mezinárodní odezvu. Jaroslav Brinčil, *Institucionální a organizační vývoj Československé televize*. Praha: ČST 1974, s. 139.

⁴⁰¹ Stanovisko pracovníků TFT k připravované reorganizaci ČT [12. 3. 1968]. Spisový archiv ČT, RED 122, i. č. 1214, s. 3.

Názorové stanovisko Televizní filmové tvorby do jisté míry naplňovalo požadavky televizní kritiky, která možnost využít všechny složky filmové řeči na obrazovce spojovala se schopností vyjadřovat dění parabolicky a ve významových paralelách. Nicméně zacházelo dále v tom, že se odpoutalo od dramatického principu rozvíjení děje (vydělilo se z pole televizního dramatu popřením jednoho z jeho základů), tudíž pro něj referenční bod lidského jedince jako ohniska společenského konfliktu nepředstavoval estetické východisko. To však neznamenalopopřít silně individuální rozměr, který byl naopak posílen až na samotný organizační princip a podmanil si pravidla fikčního prostoru a narativní postupy. Místo tradiční struktury vyprávění se měl uplatnit nový poetický řád, který spočíval především v narušování povrchových logických vazeb, a tím i dojmu objektivního zachycení děje. Právě tato rozvolněná stavba nakonec u většiny dramatických děl souvisela se snahou zprostředkovat spíše než dějovou linii vnitřní vnímání světa a zaměřit se na psychický stav či emoce postavy prostředkující diegetický svět.

Zatímco v samotné tvorbě došlo i na poli narativního televizního filmu k úspěšnému naplnění těchto představ,⁴⁰² v odborné reflexi byly nové tvůrčí perspektivy zhodnoceny nanejvýš okrajově v několika filmových kritikách a žádná diskuze se již vzhledem k politické situaci a jejím dopadům na prostor pro hodnocení uměleckých počinů nerozvinula. Televizní filmy, jež tvořily protipól televizní dramatiky, se totiž objevily na obrazovce až v roce 1968, tedy v době skomírajícího zájmu televizní kritiky o estetické

⁴⁰² Televizní filmy s fikční zápletkou, které tvůrčím způsobem rozvíjeli koncepci pražské TFT spíše vycházející z hudebně-dramatických děl, byly téměř výhradně přínosem bratislavské dramaturgie. Především se jedná o formálně jedinečné a krajně subjektivní studie, pro něž byla určující síla působivých obrazových významů: *Krotká* (Stanislav Barabáš, 1967), *Balada o siedmich obesených* (Martin Hollý, 1968), *...a sekat' dobrotu...* (Peter Solan, 1969). K tomuto tvaru dosáhla bratislavská dramaturgie po řadě televizních filmů, které využívaly možností filmové vizuality především k baladickému působení, jež ne vždy bylo přijímáno jako ústrojné (kritika v tomto pohledu především odmítala film Martina Ťapáka *Živý Bič* z r. 1966). Pražská dramaturgie stále inklinovala k tradičnějším postupům televizní dramatiky, i když rovněž se značně potlačenou dějovou linií (např. komorní psychologická snímek *Sestry* – Evald Schorm 1969). Na samém sklonku existence však připravila film *Romanetto* (Eva Sadková, 1970), který odpovídal tvůrčímu přístupu bratislavských dramaturgů. Jednalo se o nelineární poému na motivy romaneta Jakuba Arbesa, jejímž dějovým základem jsou preludy ženy z měšťanské rodiny hospitalizované po kolapsu v psychiatrické léčbě, v nichž se mozaikovitě odráží její osud bez potřeby jediného slova. V Bratislavské Televizní filmové tvorbě později začala převládat tendence k impresivně laděnému působení rozvolněné obrazové struktury, která však rovněž odpovídala vnitřní (eroticky senzualní) náladě charakterů: *Román o base* (Vido Horňák, 1968), *Sladké hry minulého leta* (Juraj Herz, 1969). I když šlo ve všech případech o výrazně autorská díla, vedoucí bratislavské TFT Pavel Balgha přiblížil daleko aktivnější účast dramaturga na realizaci děl, ve srovnání s filmovými studií: „Praxe dramaturgie TFT se liší od praxe filmového studia, kde se hlavní intenzita dramaturgické práce projevuje v posuzování scénářů ve skupinách. U nás je těžiště spíše v týmové práci scenárista-dramaturg-režiséra. To znamená, že dramaturg má daleko větší odpovědnost, a o látku až po její konečný tvar má větší zájem.“ Agneša Kalinová, Dostojevskij a Andrejev očima dneška – S Petrem Balghou o možnostech televizního filmu. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 7, s. 3.

impulsy a následného existenčního ohrožení tohoto typu umělecké reflexe jak v kulturních periodikách, tak na stránkách denního tisku .

Rané zkušenosti s tvůrčími podněty z dílny TFT inspirovaly nejvýrazněji Dušana Havlíčka, pro nějž filmová technika záběrů, střihů a montáže umožňovala pojmout televizní inscenaci v podobě „[...] svébytné, poeticky účinné vizuální kompozice“.⁴⁰³ Poetická metaforičnost pro něj představovala na poli televizní dramatiky princip, díky němuž bylo možné dosáhnout „[...] fantastickorealistické podoby díla v jednolitém stylu“.⁴⁰⁴ Z prvních zkušeností s pořady Televizní filmové tvorby vycházela také Věra Poppová, pro níž dramatické útvary, které byly běžně označovány pojmem televizní film, spíše znejasňovaly úvahy o jeho možných specifických možnostech. Šly totiž „[...] už pečlivě prošlapanou cestou filmu a divadla“⁴⁰⁵ a jejich základ spočíval v hereckém výstupu, u nějž rozhodovala trvalá hodnota. Podněty, jak tuto závislost překonat pro ni představovaly rané pokusy s žánrem televizních písniček, které představovaly nejranější prostor pro experimenty se svébytným řádem televizního filmu. Především na těchto malých televizních formách vyzdvihovala umění dosáhnout dokonalé jednoty obrazu a střihu, na sobě nezávislé interakce textu a obrazu, z níž vzniká syntéza vyššího typu, a vizuální skladby, jež je sjednocena natolik, že si divák při běžném vnímání ani neuvědomuje její kompozici. Již od prvních pokusů, které předcházely uplatnění představ dramaturgů TFT v rozsáhlejších dramatických útvarech, si tak někteří kritici uvědomovali potenciál televizního filmu přetvářet a obohacovat vnímání skutečnosti. Věra Poppová považovala za jeho stěžejní funkci využívání schopnosti vnášet „[...] jinak všední momenty, které ve svém vědomí snad ani nezaznamenáváme, do stylizovaných ať už uměleckých či reportážních postupů“.⁴⁰⁶

Přesto až zkušenost s díly bratislavské Televizní filmové tvorby rozšířila obzor několika kritikům, kteří v dané době projevíli o nové formální impulsy zájem a vnímali je obecněji jako jednoznačně přijatelnou cestu pro dosud spíše zdrženlivě nahlíženou televizní specifičnost. Jiří Lederer roku 1969 hovořil v souvislosti s vítězstvím televizního filmu *Balada o siedmich obesených* na mezinárodním televizním festivalu v Monte Carlo o existenci „slovenské školy televizní filmové tvorby“ a dokonce ji zařadil mezi nejpozoruhodnější jevy soudobé slovenské kultury, z něhož „[...] vychází něco, co je

⁴⁰³ Dušan Havlíček, Zčistajasna opera. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 10, s. 5.

⁴⁰⁴ Tamtéž.

⁴⁰⁵ Věra Poppová, Co je to televizní film? *Film a doba* 12, 1963, č. 6, s. 327.

⁴⁰⁶ Tamtéž.

největším přínosem do pokladnice československého umění⁴⁰⁷ Samotnou Baladu se nezdráhal označit za dílo skutečně průkopnické, za „jedinečný a dokonalý umělecký tvar“ a něco „čím se můžeme ve světě prodávat“.⁴⁰⁸ Nicméně se zdráhal experimentální přístup bratislavských dramaturgů k formě televizního filmu zobecnit jako objev obecně platného estetického systému a jeho funkčnost podmiňoval dramaturgicky vhodně zvolenou látkou. Televizní film tohoto typu byl nejen pro Lederera bytostně spjatý s procesem adaptace literárního díla – tvůrčího tlumočení osobitých způsobů nahlížení na svět a do nitra člověka, jež jedině v literatuře nabízely tak otevřené pole pro interpretace v rámci nového výrazového systému. Ledererův koncept televizní specifčnosti byl v rámci směřování dobové diskuze výjimečný v tom, že její rozvoj podle něj stále představovalo hledání nových možností, jak vzhledem k syntetické povaze televizního umění adekvátně přizpůsobit znaky ostatních výrazových systémů vlastnostem televizní obrazovky. Platil v reflexi za předního formalistu (nikoli však puristu), který ovšem odklonem od transpozice převzatých formálních prostředků k adekvátnímu odrazu narativních postupů a interpretačnímu přístupu televizního autora přehodnocoval svá původní východiska. Vzdaloval se tak původní rétorice estetického vymezování, které již nemělo být nadřazeno věrnosti předloze.

U televizního filmu *Román o base* (1968), adaptace Čechovovy povídky, nicméně Ledererova podmínka adekvátní interpretace splněna nebyla a vznikl tak tvar, jenž v jeho zhodnocení nepřesvědčoval o estetickém přínosu. Sice považoval snímek za součást mimořádného procesu, kterým procházela tvorba bratislavského studia, ale forma „expresionistické obrazové poezie“⁴⁰⁹ se podle něj spíše střetávala s Čechovovým osobitým rukopisem. Hlavní hodnotou děl tohoto autora bylo, že půdorys zdánlivě banálních situací představoval pouze záminku pro průnik k jádru postav. Čechov přenášel proces introspekce na aktivně vnímajícího čtenáře/diváka působením prchavých dojmů, čímž se rodil intimní vztah k postavám, ten ovšem vnější (vizuální) výraz niterných stavů v expresivním přístupu televizní adaptace nebyl schopen v potřebných nuancích postihnout.

I když Lederer odmítal formální znaky slovenských televizních filmů vnímat jako přínos obecně uplatnitelné výrazové škále televizní řeči, pro dalšího propagátora těchto tvůrčích impulsů Jiřího Pittermanna se jednoznačně jednalo o novou kapitolu televizní

⁴⁰⁷ Jiří Lederer, Z Monte Carla opět s plnou. *Reportér* 4, 1969, č. 8, s. 28.

⁴⁰⁸ Tamtéž.

⁴⁰⁹ Jiří Lederer, Balada o siedmich obesených. *Zemědělské noviny* (5. 2. 1969). *Čs. tisk o televizi 1969*, č. 1, s. 5.

estetiky s pronikavým vlivem na celou oblast televizního dramatu. Televizní filmy *Krotká* a *Balada o siedmich obesených* byly podle něj:

„příkladem znásobení možností, jak v televizi sdělit význam, jak jeho sdělením zatížit všechny složky, které má režisér (a předem už scenárista) k dispozici. Jak (na látkách, jejichž povaha to dovoluje) posílit složku emocionálního působení i výrazu, jak se zmocnit pro televizi uměleckého obrazu prostředky vlastními nejen filmu, ale právě i televizi.“⁴¹⁰

Hlavním přínosem bratislavské dramaturgie pro Pittermanna byly nové způsoby, jak rozšířit nejen zobrazovací schopnosti televizních děl, ale i zpracovat televizní dramatické struktury, které dosud značně těžily ze zkušenosti divadla, což byl především problém televizní scenáristiky.⁴¹¹

Ve své kritice na *Baladu o siedmich obesených* ve *Filmových a televizních novinách*, které se na sklonku své existence fenoménu slovenského televizního filmu živě věnovaly, si Pittermann již s výraznějším zobecněním ujasňoval nevyhnutelný přínos filmových postupů pro zralé televizní umění:

„Ve sféře prostředků svým způsobem *Balada* dotvrzuje jen poučení, které po několika dílčích pokusech přinesla v tak svrchované podobě právě před rokem Barabášova *Krotká*. Je to poučení o ceně filmové inspirace a filmu vůbec (nechápe-li se pouze technologicky, tj. jako druh záznamu) pro televizi a její dramatickou tvorbu. Mám na mysli především to, že film, ve spojení s látkou tomu vyhovující a k tomu uzpůsobenou znamená rozšíření možností, jak sdělit význam. Zejména tam, kde je třeba proniknout do vnitřního světa postav a uchýlit se k prostředkům emotivního působení.“⁴¹²

Pittermann ve své kritice uznal, že tento druh televizního filmu nebude jednoznačně přijatelný, neboť narušoval převládající konvenci, jež platila u televizní dramatiky – konkrétně chápání povahy televize jako uzpůsobené k mnohem přímějšímu sdělování významů privilegovaným slovem a hereckou akcí. Televizní filmy „slovenské školy“ naopak přesouvaly vnímání a působení významů téměř výhradně do roviny pocitové, a proto Pittermann předpokládal obtížnost jejich recepce, jelikož působení hry pak bylo závislé na tom, jak ji kdo byl schopen přijímat a oddat se jí. Pocit si totiž „[...] přizpůsobujeme sami sobě podle svého založení a třeba i momentálního ustrojení“.⁴¹³

⁴¹⁰ Jiří Pittermann, *Televize ze dvou pólů. Divadelní noviny* 12, 1969, č. 19, s. 10.

⁴¹¹ Tamtéž.

⁴¹² Jiří Pittermann, *Balada o sedmi oběšených. Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 3, s. 4.

⁴¹³ Tamtéž.

Jako objektivnější měřítko tedy vnímal sledování dalšího výrazného znaku těchto děl – úsilí o syntézu všech složek, v nichž žádná nepřekrývá a nenahrazuje druhou. Vyspělý televizní film tedy odpovídal pečlivě zvážené orchestraci, do níž vstupovali herci, kteří vytvářeli vnitřně jednolitě a přece v každé situaci proměnlivé postavy, silně osobitá role kamery, jež na sebe poutá pozornost obrazy „[...] z nichž mnohé se vryly silně do paměti“, a sugestivní, přísně autorský hudební doprovod.⁴¹⁴ Výsledný tvar tedy evokoval až symfonický efekt, tedy schopnost i přes proměnlivost a nezávislost jednotlivých složek dospívat k sevřenému a jednotnému působení (i díky důsledně dostředivému působení montáže – na rozdíl od klasického filmu). Tím byly ctnosti televizní inscenace prosazované v rané reflexi povýšeny na základní princip komplexní formální a narativní struktury, tudíž forma televizního filmu v podstatě dále rozvíjela principy platné pro televizní drama obecně .

Bratislavská dramaturgie televizního filmu tedy i přes svá námětová omezení tudíž mohla poskytnout řešení přetrvávajících teoretických problémů, o čemž svědčí i návrat k již téměř opuštěné otázce vztahu televize a divadla, k němuž kritik Jana Císaře inspirovala právě *Balada o siedmich obesených*.⁴¹⁵ Jakkoli podle něj televizní hra směřovala k naprosté oproštěnosti a co nejkomornějšímu charakteru (až na studii vztahu dvou charakterů), zastával názor, že televizní možnosti zdaleka nevyčerpávala jen přítomnost omezeného množství postav na obrazovce, které spolu hovoří, byť je percepční působení takové situace sebeintimnější. Skutečně plnohodnotného televizního působení podle něj bylo možné dosáhnout až tehdy, když by se podařilo najít „mimopersonální významovou organizaci“, tedy překročit pouhou rovinu vztahové interakce. Televize v podstatě setrvala na divadelních principech, protože sama nedokázala překonat zásadu, která původně platila pro jeviště: „co neřekne divadlo skrze postavy, to v podstatě říci nemůže“.⁴¹⁶

Východisko pro něj představoval film *Krotká* (1967) Stanislava Barabáše, který překonal tuto estetickou obtíž tak, že vztah dvou postav zarámoval perspektivou postavy jediné a z jejího hlediska zpřístupnil totalitu skutečnosti, která se jí dotýkala. Vnitřní monolog, který zazníval mimo obraz, vnášel do díla základní významovou strukturu, zatímco v obraze se realizovala jiná významová rovina. Napětím mezi dvěma vždy souběžnými významy se tak dospělo k tematickému přesahu a z Dostojevského předlohy

⁴¹⁴ Tamtéž.

⁴¹⁵ Jan Císař, Radost z literatury. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 9, s. 5.

⁴¹⁶ Tamtéž.

v přepisu nezůstal jen příběh o nešťastné lásce a neschopnosti dorozumění (jak se často stávalo při běžných prepisech komorních literárních či divadelních děl). Daleko více působila rovina, která se nedala přímo odvodit ze samotných situací – obecnější výpověď „o krutém omylu člověka, který nepochopil sám sebe – a tím také ne svět“.⁴¹⁷ Dramatická situace, u níž televizní drama většinou v poplatnosti civilismu setrvávalo, se podle Císaře v tomto kontrapunktu mohla stát pouhou součástí složitější televizní struktury. To pro něj bylo velmi cenné poznání, jelikož převažující forma televizní adaptace tak mohla konečně uniknout z předurčení být divadlem, které postrádalo možnost uplatnit své jevištní prostředky.⁴¹⁸

Zdá se tedy, že na samém sklonku šedesátých let poskytla specifická dramaturgická koncepce kritikům dostatečný podnět, díky němuž se mohli vyrovnat s dosud nepřekonanými pochybnostmi o televizní tvorbě, která by skutečně odpovídala statusu zralého umění. To znamená, že by byla především schopna jedinečným způsobem zprostředkovat nový způsob vnímání světa a přetvářet skutečnost, což už ji předurčovalo k tomu, sebevědomě zaujmout pozici vedle filmu a divadla. To, že k tomu televize dospěla až poté, co si osobitým způsobem osvojila pokročilé filmové postupy, by, už vzhledem k dlouhodobé (a teoreticky podložené) tendenci odpoutat se v otázce specifčnosti od roviny formálních prostředků, nemělo být vnímáno jako rezignovaný sklon ke kompromisu.

Pronikavá společenská změna na přelomu šedesátých a sedmdesátých let bohužel předčasně ukončila vzácný soulad mezi tvůrčími podněty, které byly bezprecedentní i ve světovém měřítku, a jejich obratným estetickým zobecněním na již okleštěném poli reflexe. Přesto lze považovat těch několik reakcí za uspokojivý náznak završené patnáctileté diskuze o umělecké legitimitě televizního dramatu jako ve své podstatě syntetické formy. Zatím jsme však k tomuto cíli dospěli pouze cestou, která nepřesahovala snahy vyrovnat se s neustálým vlivem dvou esteticky pokročilejších uměleckých druhů. Mnozí teoretici a kritici však v průběhu šedesátých let přehodnotili přínosy uvažování o estetickém potenciálu televize ve vzájemné interakci s jinými uměleckými druhy a stanovili hned několik potenciálních a hlavně samostatných cest, jak dosáhnout specifické televizní formy na základě dispozic samotného televizního média. Těmto možnostem a z nich vyplývajících ideálních forem televizního dramatu se bude věnovat následující kapitola, jež se zaměřuje na reflexi vlastních zdrojů tzv. televiznosti.

⁴¹⁷ Tamtéž.

⁴¹⁸ Tamtéž.

4.4 Nezávislé vymezení specifčnosti televizního dramatu

Pro teoretiky i kritiku bylo po celé analyzované období, tedy až do sklonku šedesátých let, obtížné nacházet skutečně svébytný charakter televizní tvorby, který by nebyl pouze odvozován ze znaků sdílených s tradičnějšími uměleckými disciplínami. Systém specifických omezení získaný prostřednictvím tohoto „negativního vymezování“ byl již v padesátých letech poměrně soudržný a užitečný zejména pro televizní kritiku, které umožnil sdílet již v samotných počátcích reflexe soubor hodnotících kritérií. Konkrétní formální řešení, která by prvky převzaté z jiných uměleckých disciplín přizpůsobila adekvátnímu televiznímu působení, byla nadále ponechávána na vlastní reflexi tvůrců, jejíž přínosy byly hodnoceny až zpětně. Pro teorii nicméně pojetí televize jako syntetického umění přineslo nový impuls – dospět k obecnějšímu pozadí, na němž syntéza spjatá s požadavkem částečné transpozice probíhala, a který by tak zahrnoval různorodé a stále objevené interakce mezi televizním médiem, filmovými a divadelními prostředky. Bylo nutné si především klást otázku, v čem spočívají dosud přehlížené zákonitosti, které zaručovaly, že prostředek jiného výrazového systému získá po vstupu do nového estetického rámce televizní povahu. Otázka televizní specifčnosti nebyla uznáním syntetického charakteru televizního umění opuštěna, naopak byla nasměrována „pozitivním“ směrem – tedy k samotným dispozicím média a jejich uplatnění na úrovni vhodných stylistických postupů.

Stěžejní přínos pro další rozvoj estetické diskuze tak v šedesátých letech představovaly ty výpovědi či rozvinuté teoretické koncepty, které se zaměřovaly na status televize jako sdělovacího prostředku, jemuž odpovídaly jak předpoklady technického rázu (především co se týče přímého vztahu zobrazení a reality), tak specifická komunikace s divákem. Teprve na tomto základě bylo vhodné přemýšlet o estetických funkcích, které by se s funkcemi primárními (neestetickými) nevyklučovaly. Opět tedy bylo třeba vymezovat specifické vlastnosti televizní tvorby na systému omezení, ale výsledkem již byl vlastní potenciál nového média dostat uměleckému charakteru, jenž mu byl spíše přisouzen, než že by zcela odpovídal jeho přirozené povaze.

Napětí mezi dispozicemi média a jeho uměleckým statutem vystihl s uplatněním vlastního systému teorie sdělování docent Ján Šmok, jehož cílem bylo ve studii *Obecné základy teorie televize* zhodnotit, do jaké míry a zda vůbec je televize způsobilá pro uměleckou tvorbu. Dispozice televizního média zastřešil pojmem *fotoelektrická forma kinematografie* (TKG forma), která podle něj nedisponovala možnostmi vnitřní skladební

metody, a proto se nejlépe hodila k popisu či převodu již existujících plynulých dějů reálné či aranžované povahy. TKG formu proto nepovažoval za vyhovující umělecké tvorbě (pro Šmoka emotivních sdělení), protože se ze sdělovacího hlediska jednalo o formu neplnohodnotnou. Poskytovala totiž nedostatečné podmínky pro tvůrčí svobodu ve smyslu nezávislosti autora na realitě a „možnosti realizace výmyslu“.⁴¹⁹ Potenciál pro uměleckou tvorbu Šmok přiznával až technice MKG (magnetického záznamu), jež však nebyla ani ve druhé polovině šedesátých let vzhledem k jejímu okrajovému zohlednění pro televizní dispozitiv určující.

Šmok televizi jako sdělovacímu prostředku navíc upíral (oproti filmu) vlastní tvůrčí potenciál, protože ji vnímal pouze jako distributora kinematografických sdělení, jenž mohl povahu sdělovaného nanejvýš ovlivňovat.⁴²⁰ Umělecké útvary, které byly určeny pro distribuci televizí (tedy především televizní drama) byly především esteticky ovlivněny specifickým „mezividem“, který Šmok médiu přisuzoval a vnímal jej jako předstupěň skladby. Mezivid se v samotné distribuované formě projevoval vzhledem ke svébytnému televiznímu snímání jako „prostorový výběr“, v němž nebylo možné dosáhnout ani čistého popisu (kvůli prudkým změnám v zorném poli při střídání kamer) ani čisté kinematografické skladby (chyběla možnost časového výběru). Navíc nositelem emočního působení vzhledem k nemontážnímu charakteru televizní skladby nemohl být obraz nýbrž jiné prostředky – řeč, hercova mimika a hudba.⁴²¹

Hlavními faktory, které působily na sdělované dílo, byly podle Šmoka kromě sdělovacího vidu ještě zvláštnost adopční situace (specifická podmínky percepce televizního diváka), zákon pohltivosti (tedy sklon televize distribuovat i útvary, jež nejsou pro daný typ distribuce vyhovující, což je vykupováno kvalitativními ztrátami, které postihly i čisté obrazové působení televizních inscenací natočených TKG formou) a zákon zpětného vlivu.⁴²² Posledním pojmem Šmok označoval schopnost televize podmiňovat vznik nových sdělovacích útvarů, např. právě televizního dramatu, jež vzniklo z problematického podřízení divadelních inscenací televizní skladbě. V přenosech představení vznikalo jiné pojednání prostoru a hry herců a především disproporce mezi výsledným obrazem a jevištní scénou, již Šmok vnímal jako konstrukci vypočítanou pro

⁴¹⁹ Ján Šmok, *Obecné základy teorie televize. Díl 1, Co je televize?* Praha: Československá televize 1969, s. 116.

⁴²⁰ Šmok odlišnosti obou médií vystihnul tímto přirovnáním: „Porovnat film s televizí je totéž jako porovnat literaturu a knihkupectví“. Tamtéž, s. 119.

⁴²¹ Tamtéž, s. 113.

⁴²² Ján Šmok, *Obecné základy teorie televize. Díl 2, Kolem televize.* Praha: Československá televize 1969, s. 46–47.

určitou vzdálenost a úhel pohledu. Působením specifického televizního mezividu tak přenosy poskytovaly pouze informaci o představení, jelikož selhávaly ve snaze zprostředkovat přímé vnímání (vč. konvencí uzavřených původně mezi divákem a autorem). Problémy měl vyřešit právě vznik formy televizní inscenace, jejíž účel spočíval v tom, vhodně přizpůsobit původní jevištní dílo požadavkům televizní skladby, aby tak oproti přenosu neztratilo své emotivní působení.⁴²³

Původní formu televizního dramatu tak ve Šmokově výkladu generovala přirozená omezení v samotném médiu, pro něž bylo žádoucí zachovat přizpůsobením sdělení jeho umělecký charakter (resp. respektovat původní funkci distribuovaného sdělení). Tím původní vágně argumentované představy o postupující emancipaci od převzatého představení (přenosu) k jeho původnímu nastudování mohly být vnímány na základě objektivních podmínek vývoje, jež příklon k průzkumu dispozic média umožňoval postihnout. Těžko vyjádřitelná představa televiznosti se tím pádem stala mnohem konkrétnější a aplikovatelná na otázky televizní formy. Neznamenal totiž už vzdálený cíl, k němuž se mělo dospět dlouhodobým průzkumem výrazových možností televize, ale empiricky postihnutelný soubor pravidel. Od nich se posléze odvíjely specifické koncepce televizního dramatu, jimž už se nepřizpůsobovaly pouze představy o formálním pojetí, ale i o vhodných dramaturgických přístupech. Právě těmto koncepcím, které pro nás z hlediska specifičnosti představují ideální formy televizního dramatu, se budeme věnovat v této kapitole.

4.4.1 Nové sféry televizní specifičnosti

Jak již bylo přiblíženo v první kapitole analytické části, v průběhu šedesátých let diskuzi o televiznosti oslabovali svým skeptickým postojem sami teoretici, kteří se zdráhali mladému médiu přiznávat dostatečné dispozice pro to, aby kdy dosáhlo statutu umělecké disciplíny. Tato tendence souvisela především se selhávajícím konceptem formální emancipace, nicméně právě proto se pozornost začala obracet k průzkumu determinací samotného média i specifické percepční situace a z ní vyplývajících adekvátních forem. Vůbec prvním zastáncem tohoto nového směru uvažování byl Ladislav Smoljak, který se vymezil vůči dobově probíhající diskuzi tvrzením, že televize postrádá vlastní výrazové prostředky, a proto jí nezbyvá, než své umělecké ambice omezovat výhradně na reprodukční funkci. Přestože zpochybňoval vhodnost pojmu televizní umění, nedistancoval se od základního směřování dobové teoretické diskuze a v souladu s ní rovněž hledal

⁴²³ Tamtéž, s. 55.

specifické projevy televizní tvorby. Podle Smoljaka bylo v případě televizní hry rozhodující vzít v potaz psychologii televizního diváka a zvláštní situaci, v níž se ocitá, když je postaven před televizní obrazovku. Nejdůležitější aspekt televizní percepce pro něj představoval daleko střízlivější vztah diváka k vnímaným obrazům, než při sledování filmu: „S filmovou kamerou se divák dostane pod kola vlaku. Televisní kamerou pod kola vlaku jenom vidí. Rána pěstí do objektivu filmové kamery míří na divákovu bradu. V televizi buší rváči dost nezdůvodněně do ‚okýnka‘, kterým na ně pohlížíme.“⁴²⁴ Toto formální omezení způsobené nejpůvodnějším pojetím televizního prostoru, do něhož se pronikalo nikoli „fyzicky“ ale stříhem mezi statickými kamerami, bylo pro Smoljaka zdrojem odstupu, který divák zaujímal k podnětům z obrazovky. Pro jeho vnímání měly tyto podněty spíše věcný smysl a v tom spočíval základ kritického postoje televizního publika. Tato percepční pozice byla násobena pocitem vlastní svrchovanosti, oslabované mimo domácí prostředí sklonem člověka být kritičtější sám k sobě. Zatímco se tedy při veřejném vnímání obrazů divák snaží pochopit a porozumět, přičemž se přetváří, aby nevypadal hloupě, v soukromí před obrazovkou má nutkání vyjadřovat se bez dostatečného rozmyslu o všem, co se mu nepozdává. Právě z tohoto poznatku vycházelo Smoljakovo základní kritérium, že „[t]elevíze vyžaduje velmi upřímný, čistý a pravý výraz, kde se nic nezamlouvá a nepředstírá. V televizi má být všechno tím, čím je.“⁴²⁵

V tomto ohledu Smoljak nepovažoval za televizní inscenaci způsob tvorby, který byl dobou televizní kritikou považován za její normu: tedy adaptaci divadelní předlohy, v jejímž přepisu došlo ke zcivilnění hereckého projevu, smazání hranic mezi dějstvími a umístění děje do reálných, tedy nestylizovaných dekorací. Diváci totiž stále byli v první řadě seznamováni s dramatickým dílem, tedy i přes všechny úpravy ve prospěch televizního působení nadále vnímali divadelní způsob přetváření skutečnosti. Skutečnou televizní hru pro Smoljaka představoval „[...] jen takový útvar, který se skutečnosti zmocňuje vlastními výrazovými prostředky televize, a nikoli zprostředkovaně přes jiný umělecký druh[,...] jenž se televizním způsobem snaží vzbudit iluzi jakéhosi skutečného příběhu“.⁴²⁶ Televize v jeho pohledu totiž neztrácela nic ze své specifčnosti, ani když věrně reprodukovala skutečnost. Reprodukční funkce televize se nikdy neměla ztratit ze zřetelů a měla se s prvkem uměleckým vzájemně ovlivňovat. Přílišná úprava skutečnosti před kamerou by podle Smoljaka ve vnímání televizního diváka nepředstavovala

⁴²⁴ Ladislav Smoljak, *Televize a umění*. In: *Čtyřikrát o televizi*, Praha: Československý spisovatel 1963, s. 105.

⁴²⁵ Tamtéž, s. 109.

⁴²⁶ Tamtéž, s. 110.

uměleckou stylizaci, nýbrž nedokonalost. Nicméně televizní hra se musela nějakým způsobem vymanit z pouhého pasivního záznamu faktů a vyjadřovat určitý dramatický a myšlenkový záměr. Ten však neměl narušit dojem bezprostředního vnímání autentického děje a vkládat mezi něj a diváka filtr stylizačních postupů:

„Stylizace televizní hry zůstane [...] spíš v podtextu než ve vnějších obrysech inscenace, myšlenka bude vyjádřena spíš celkovým vyzněním příběhu než symbolickou jednotlivostí. Působí například dobře, jestliže televize nechá odvíjet příběh téměř tak, jak by se ve skutečnosti asi odvíjel.“⁴²⁷

Touto cestou Smoljak dospěl k vlastní představě televizního dramatu, pro nějž vzhledem k nepřekročitelnému reportážnímu charakteru televizní tvorby považoval za neúměrné „[...] obecně lidské, ‚věčně‘ platné náměty“.⁴²⁸ Naopak čistě reprodukčnímu vztahu k předkamerové realitě podle něj vyhovoval „všední, drobný příběh, aktualita, běžný problém dne“.⁴²⁹ Smoljak tak vnímal vazbu mezi bezprostředním vztahem ke skutečnosti s časovostí výsledného zobrazení, jež si z toho důvodu mělo klást odlišné cíle, než naplňovat umělecké ambice vždy spjaté s požadavkem trvalé hodnoty: „Televize neteše do kamene – vždyť pořad se vysílá jen jednou nebo dvakrát. Avšak i skica, jež se živě a lehce zmocňuje přítomné chvíle, může mít větší význam než mnohé hamletovské gesto.“⁴³⁰

Pro zvýšení účinnosti specifických rysů televizního dramatu Smoljak navrhoval co nejvíce zdůraznit bezprostřední reprodukci a umožnit vstup nepředvídatelné náhody - tedy vzdát se scénáře a uvolnit prostor pro improvizaci. Pro vhodný příklad se obrátil k zavedené formě americké televizní dramatiky, tzv. improvizovanému procesu, jenž měl vzbuzovat zdání přímého přenosu ze soudní síně – případ byl však vymyšlený, za tribunálem seděli soudci a obhájci z povolání a proti nim neznámí herci, kteří nemohli reagovat na neviditelné kamery v kulisách.⁴³¹ Smoljak tak dospěl oklikou přes základní psychologický efekt percepční situace na televizní publikum k obdobné ideální formě televizní inscenace, jakou na základě technických dispozic média odvodili Eva Pleskotová a Dušan Havlíček.

Ladislav Smoljak svým příkladem nacházel pro televizní drama místo mimo

⁴²⁷ Tamtéž, s. 116.

⁴²⁸ Tamtéž, s. 118.

⁴²⁹ Tamtéž, s. 118.

⁴³⁰ Tamtéž, s. 119.

⁴³¹ Tamtéž, s. 120.

estetickou diskuzi, která podle něj pouze zakrývala to, co on sám přijímal jako samozřejmé a neproblematické: že televize může ve vztahu k umění sehrát pouze roli služebnou, zbavenou vlastní iniciativy. Jeho názory se dočkaly u kritiků s teoretickými ambicemi spíše s touhou revidovat takové hledisko jako příliš radikální a rovněž příliš puristické. Jiří Lederer v recenzi na sborník, v němž byla Smoljakova studie o televizním umění publikována, nesouhlasil s tím, že televizní drama musí být zbaveno tradičních estetických kategorií jen proto, že její základní formální vlastnosti od počátku určovali zástupci jiných uměleckých disciplín. To, co podle Lederera činilo z televize svébytný estetický prostředek, byly specifické podmínky, které zamezovaly tomu, aby docházelo pouze k mechanickému propojování filmových a divadelních prvků. Ty naopak v součinnosti vytvářely novou kvalitu výrazových prostředků. Lederera, jak již bylo řečeno dříve, lze považovat za hlavního mluvčího linie, která potenciál televizní tvorby vnímala v jejím svébytném postavení „nové umělecké syntézy“.⁴³² Prosazoval jedinou možnou tvůrčí cestu: „[...] do poslední kapky využívat toho, co technicky i výrazově poskytuje jen televize – prvky vypůjčené z jiných umění se potom vstřebávají do jednotlitého díla k nepoznání“.⁴³³ V této úvaze ovšem Lederer přesáhl následovaný princip funkční rovnocennosti a tradičnější průzkum ekvivalentní povahy jednotlivých prostředků nahradil hledáním organizující formy. V ní by se prvky převzaté z jiných výrazových systémů mohly uplatnit, aniž by narušily na nich nezávislé specificky televizní působení. Vhodný rámec pro něj představoval střet improvizace televizních přenosů a předem přítomného řádu, který považoval za zdroj estetické emoce. Ledererem nabízený příklad vhodné cesty nabízel v nejprostší podobě soutěžní pořad *10x odpověz*, jehož účastníci vnášeli do pečlivě připraveného řádu prvek improvizace a napětí, kterému se musely výrazové a technické prostředky v průběhu přizpůsobovat. Výsledkem byla forma „[...] s napínavostí sportovního utkání a vzrušující působivostí dramatu“⁴³⁴, která podle Lederera mohla být v budoucnu využita v plné umělecké síle.

Bezprostřední vztah ke skutečnosti zesílený improvizací a implicitně přítomný řád, jenž do díla vnáší spíše podprahovým působením estetické oprávnění – to byla kritéria, která vzešla z prvního pokusu realisticky zhodnotit možnosti diskuze o televizní specifičnosti a oživit ji zohledněním vlastních dispozic televizního média. Je zajímavé, že i když se Lederer postavil ke Smoljakovu impulsu polemicky a nesouhlasil se skeptickým

⁴³² Jiří Lederer, *Televize, nový druh umění?* *Plamen* 6, 1962, č. 5, s. 104.

⁴³³ Tamtéž.

⁴³⁴ Tamtéž, s. 105.

východiskem jeho úvah, závisel v podstatě na stejných principech specifické televizní tvorby. Pokud cílem celkové dobové diskuze bylo dospět k samotné podstatě televiznosti, nezáleží pak již na tom, zda tyto principy byly samy o sobě esteticky soběstačné (jak je vnímal apriorně skeptický Smoljak) či usměrňovaly mezidruhovou syntézu, jež nicméně rovněž vycházela z vnitřních dispozic média (což si uvědomoval na základě empirických poznatků Lederer).

4.4.2 Princip dvojí časové účasti

Oba rané pokusy o přesun úvah o televizní specifičnosti na rovinu média představovaly nesporný přínos v tom, že Smoljak s Ledererem dokázali pohled na televizní drama situovat mimo rámec tradičních estetických kategorií a posuzovat jej jako zvláštní útvar na hranici estetické (emotivní) a čistě sdělovací formy. Přesun na širší pole televizního dispozitivu se ovšem u obou spojoval s účelem dodat jejich individuálním předpokladům (obhajoba čistě reprodukčního charakteru televize a pojetí televizního dramatu jako prostoru pro interakci mezi jednotlivými uměními) objektivnější charakter. Především oba cítili potřebu stanovit pro televizní drama stabilní formální rámec, jenž v podstatě představoval kýžený koncept televiznosti.

Nicméně jak Smoljak, tak Lederer svoji argumentaci nezakládali na průzkumu vnitřních dispozic média, nýbrž na formách, které vnímaly jako jejich nejpřirozenější uplatnění – konkrétně na percepčně otevřených reportážních útvarech, jejichž uplatnění v televizním dramatu pro ně bylo zdrojem specifického působení. Teoretici, kteří posléze přispěli k dalšímu rozvoji diskuze (především Jan Kučera, Přemysl Freiman a v samém závěru dekády Drahošlav Makovička) přistupovali k televiznímu dispozitivu bezprostředněji a s důrazem na jeho determinální působení teprve směřovali k adekvátní formální i percepční struktuře, která mohla činit z televizního dramatu zcela specifický útvar i v rámci celkového repertoáru televizních forem. Výsledkem těchto úvah byly plnohodnotné teoretické koncepce, které např. na rozdíl od Smoljakovy chatrné spojnice mezi silně neimerzivním charakterem televizního obrazu (který navíc zpochybňovaly dobové poznatky televizní kritiky) a požadavkem krajně realistického působení ze strany diváka, přesvědčivěji odrážely kognitivní aspekty percepční situace a probíhající akt komunikace mezi divákem a dílem. Navíc lze především na vzájemném vztahu studií Jana Kučery a Přemysla Freimana, jimž se budeme nyní podrobněji věnovat, postihnout revizi, která ve zkratce odrážela celkový vývoj reflexe šedesátých let – tedy odklon od základu teorie v estetickém vymezení (kterému odpovídala i snaha podříditi syntetický charakter

televizního umění otázce specifických projevů televizního média) k pochopení televiznosti jako z estetického hlediska zavádějící otázky, jejíž zákonitosti bylo třeba postihnout mimo oblast televizní formy. Koncepce obou autorů tak můžeme považovat za jádro, v němž se odrážely tendence celkové diskuze o televizní specifičnosti. Mohly být i stěžejním bodem obratu, kdyby v nich poskytnuté závěry získaly možnost dalšího rozvíjení. Podmínky pro teoretický subdiskurs nicméně neposkytovaly příhodný prostor pro skutečnou názorovou konfrontaci a rovněž televizní kritika reflexivnějšího charakteru nečerpala z těchto nových impulsů. Její uzavřenost do jisté míry souvisela s přesunem důrazu na problematiku celkové dramaturgické a programové koncepce. To však nijak nesnižuje přínos těchto výpovědí, které dokázaly určit jasný směr z bludného kruhu úvah o televizní specifičnosti.

Jan Kučera aplikoval ve své knize *Povaha televize* na uměleckou formu televizního dramatu svůj systematický způsob myšlení a na základě analyzovaných zákonitostí vlastních divadla a filmu dospěl k názoru, že mnohými prosazovaný průnik těchto systémů se systémem televizní řeči je esteticky nežádoucí. Podle něj se televizní tvůrci snažili vyjadřovat vlastní řečí, bezděky však sklouzávali do divadelních a filmových formulí a to, co na své cestě za specifičností vytvářeli, byl jakýsi „obojživelník“ mezi divadlem a filmem. Kučera ve své snaze překonat tuto obojživelnost televizního dramatu vycházel výhradně z podoby živé televizní inscenace, jež ovšem byla v době, kdy svoji knihu napsal již na silném ústupu. V této formě se na první pohled střetávalo jevištní drama s filmovou technikou, ale Kučera považoval jakoukoliv možnost syntézy za neuskutečnitelnou. Ve studiu vytvářena divadelní inscenace by pak musela být registrována jako uzavřený celek neosobním a objektivním způsobem, zatímco tvůrčí (nikoli záznamová) filmová složka s sebou nesla funkci předkamerovou realitu formovat a přetvářet, zasahovat do samotné její fyziologie.⁴³⁵

Dle Kučery tudíž nebylo možné televizní tvorbu situovat mezi divadlo a film, neboť vztah mezi pasivní objektivitou a aktivní zaujatostí vnímal jako rozporný v samotném základě. Napětí mezi jevištěm a studiovou technikou nebylo příslibem tvůrčího činu, naopak obě složky se v praxi vzájemně rušily: nebylo možné pracovat s přesnou kompozicí záběru a osvětlením herce, na obou stranách se od počátku slevovalo z vrcholného výkonu, kolektiv během inscenování jen zápasil s tvůrčím vypětím, aby zakryl zákonité nedostatky, a jeho neklid se přenášel i na vnímání diváka.

⁴³⁵ Jan Kučera, *Povaha televize*. Praha: Československá televize 1964, s. 117–118.

V tomto ohledu nemohla být řeč o televizním umění, jelikož ke skutečnému uměleckému činu (nikoli tvůrčímu kompromisu) chyběly spolehlivě funkční nástroje. Prostředky, které byly přijímány jako základ výrazových možností nového média, nakonec nepředstavovaly nic víc, než hlavní překážky na cestě k tvůrčí svobodě. Podle Kučery je bylo možné překonat jedině tím, že by televizní tvorba soustředěně a metodicky objevovala osobitý a autonomní výraz, dramaturgií počínaje a stříhovou skladbou konče. Pro toto hledání určil dva základní rysy televizního charakteru: svébytný rozměr televizního díla, jímž navazoval na humanistické pojetí televizní hry převzaté ze sovětské teorie, a dvojí simultánní vnímání.⁴³⁶

První rys Kučera přisuzoval zvláštní povaze dějového prostoru televizního dramatu: „Klíčovým celkem televizní hry je člověk s jeho nejtěsnějším okolím“, které by mělo sahat tam, „kam dolehne jeho šepot a tep jeho srdce“.⁴³⁷ Okolí, jež obklopovalo středobod postav, vnímal jako stěnu, na kterou se promítají jemné stavy jejich nitra. Televizní hra tedy měla připomínat ohnisko čočky – zobrazovat nekonečně velké prostory lidského vesmíru v nekonečně malých částicích lidského života. Mikroskopický pohled na život byl vstupem druhého specifického rysu předkládan divákovi vnímání hned ve dvojím časovém plánu – subjektivním a objektivním. Divák mohl stejně jako na divadle prožívat s postavami jejich subjektivní dojem času a zároveň i čas objektivní, který byl vytvořen přizpůsobením děje dramatické formě. V této druhé časové rovině byly postavy hutnější než jejich skutečné protějšky, a stejně tak jejich činy a vnitřní život. Obě roviny ovšem v živém vysílání narušovalo třetí a pro percepci mnohdy rozhodující časové působení – přítomné předvádění dramatu, které představovalo druhý plán simultánního vnímání a bylo vydatným zdrojem zcizujících efektů (poruchy techniky, herecké výpadky z role apod.). Rovněž vstupovalo do rozporu se specifickým rozměrem televizní hry, jenž s sebou nesl požadavek co nejsoustředěnějšího ponoru do intimního světa postav.

Jediným východiskem tedy bylo dosáhnout toho, aby oba Kučerou stanovené principy televizní umělecké tvorby nepůsobily proti sobě, ale v součinnosti směřovaly k dosažení jednoty, byť podle Kučery vnitřně napjaté a rozporné. Řešení neviděl ve snaze tvůrců eliminovat co nejvíce průvodní jevy teprve se rodícího díla, tím by totiž obcházeli specifické kritérium dvojího simultánního vnímání. Proto byl jedinou cestou postup přesně opačný – odhalit v průběhu rozvíjeného děje dramatu vlastní tvůrčí proces televizního díla a důmyslně jej využívat. Umožnit, aby divák prožíval soužití uměleckého díla a jeho

⁴³⁶ Tamtéž, s. 122–123.

⁴³⁷ Tamtéž, s. 123.

zákulisí za přítomnosti určitého řádu. „Právě televize má největší a nejpřirozenější právo rozšířit umělecký obraz o přesně zvážený a dokonale zvládnutý tvůrčí proces“⁴³⁸, dospěl Kučera k nejvlastnější podobě televizního dramatu, mezi jehož prvky mělo spadat hercovo hledání postavy pojaté jako tvůrčí zápas, oboustranné převtělování mezi hercovou osobností a postavou i usilovná práce kameramanů dostát předem zadaným úkolům a pravidlům.

Pomocná soustava, jež by z odstupu zachycovala předváděné dílo, měla pro Kučera smysl rovněž v tom, že její účel byl rovněž hodnotící. Přisuzoval ji úkol řízeně zachycovat proces naplňování původního záměru a upozorňovat na okolnostmi vyvolané proměny tvůrčích východisek. V tom tkvěla možnost přesáhnout základní rozpor živě přenášené inscenace. Pokud přenos ze studia přinášel nedostatky a odchylky od původního plánu, pouhé „filmové“ zprostředkování kamerami k nim zaujímaloby objektivní a nezaujatý přístup. Toto rovnostářství mohlo způsobit, že by se v nijak odstíněném vztahu vůči prvkům, které se vymykaly smluveným pravidlům a původním záměrům, zcela ztratil budovaný řád díla. Přítomnost nové soustavy, která by obohatila vnímání o kritický rozměr, tak naplňovala Kučerovu představu sjednocujícího činitele a umožňovala zachovat i přes svůj brechtovský náboj soustředěné (tzn. nerozptylované) vnímání.

I Kučera, stejně jako Smoljak založil svoji představu na analogii s přímým přenosem nepředvídatelného sportovního zápasu, jenž se však po celou dobu opírá o jasná pravidla hry. Umělecký štáb a herecký soubor měly v jeho představě působit jako hráči a reportéři na hřišti. Skutečně specifické televizní drama tak odpovídalo „dokumentárně reportážnímu“ zprostředkování dění ve studiu, ovšem v podmínkách uměleckého tvoření. Reportážní vrstva však nesměla významově převážet samotné dílo, jež do dramatu vstupovalo jako celek, který je ve studiu prostředkován. Televizní drama nemělo být studií o vzniku inscenace pro obrazovku, proto s ním „reportáž“ měla organicky splynout, a učinit tak své postupy samy o sobě nevnímátné. Nejednalo se zde totiž pouze o vystupování z rolí a nezakryvanou přítomnost štábu, ale i s předváděným dílem více srostlé dotvářející možnosti herců, kameramanů a střihačů, kteří se měli obejít bez tradičního scénáře a držet se pouze základní osnovy. Herci například mohli volně přistupovat k jedinečným projevům jimi ztvárňovaných postav, přitom ovšem neměli opouštět již dané hranice charakterů a vztahů k prostředí či jiným postavám.

⁴³⁸ Tamtéž, s. 129.

Takovou improvizaci v rámci pevných pravidel Kučera přirovnal k jazzovému představení a nacházel v ní výrazová rozšíření pro televizní drama, v němž herci mohli oslovovat diváky, odhalovat názor autora či vyjadřovat samomluvou své vnitřní stavy.⁴³⁹ Toto pojetí si však vyžadovalo redukci samotného časového trvání televizní hry, jelikož princip „dvojího vývoje“⁴⁴⁰ nesl poměrně vysoké nároky na vnímání. Kučera tak souhlasil s názorem předního amerického televizního dramatika Paddyho Chayefského, že televizní hru lze intenzivně vnímat, trvá-li nanejvýše padesát minut. Napětím při realizaci živého představení totiž klesala schopnost tvůrců soustředit se, a stejně tomu bylo i u diváků, od nichž televizní drama vyžadovalo soustředění i citový vklad při vnímání mikroskopických pochodů v postavách a vztazích.⁴⁴¹

Vzhledem k tomu, že pro Kučera byla televize součástí širšího rámce kinematografie, tudíž základní formální prostředky sdílela s filmovou řečí, jeho představa nové televizní specifičnosti neměla ambici vytvářet pro televizi zcela nové výrazové paradigma. Stála stejně jako v padesátých letech na *výběru* prvků převzatých, který probíhal na základě zastřešujícího řádu, jehož přesné vymezení bylo pro Kučera podstatnější, než diskuze o estetické únosnosti určitého divadelního či filmového prvku pro obrazovku. Kučerovým cílem nebylo zrušit představu televize jako syntézy divadla a filmu, ale najít východisko, které by překonalo paradoxy, jež toto nevyhnutelné spojení přinášelo, a jejichž zvládnutí bylo právě tím „nejteleviznějším“ postupem. Pokud si uvědomoval rozdíl mezi jednotlivými estetickými sférami, tak téměř výhradně v odlišných způsobech jejich percepce. Právě eliminace divadelního a filmového způsobu vnímání ve studiu prostředkovaného díla umožnila najít onen svébytný řád, který byl svým způsobem základní dramaturgickou představou pro televizní drama.

Výchozím bodem pro stanovení tohoto řádu byl pro Kučera samozřejmý předpoklad, že televizní obrazovka se musí obejít bez velkých celků. V tom spatřoval pronikavý vliv na charakter percepce diváka osamocенého před obrazovkou, jenž se musel přizpůsobit opačnému postupu, než který byl běžný u klasického filmu. Tedy nemohl spoléhat na velký ustavující záběr prostředí, který doprovázely následné záběry analytické, ale musel zapojit své kognitivní schopnosti do postupné konstrukce celku z polocelků a detailů. Z této základní odlišnosti vnímání vycházel Kučerův závěr, že televizní divák je předurčen k tomu, aby vyvozoval na „vlastní pěst“ obecné závěry jen s minimálním

⁴³⁹ Jako ideální uplatnění těchto prvků televizního herectví připomněl Kučera dramatisaci *Tvrdohlavé ženy* Františka Filipa z roku 1962. Tamtéž, s. 138–139.

⁴⁴⁰ Tamtéž, s. 138.

⁴⁴¹ Tamtéž, s. 140.

„předzobecněním“ autorů.⁴⁴² Z toho ovšem plynula i citlivost publika před obrazovkou vůči čistotě vztahů mezi částmi a celkem, a proto si televize podle Kučery nemohla dovolit ani jemné nepřesnosti, které byly únosné v „drsném a robustním“⁴⁴³ filmovém obrazu. Právě z tohoto vyplývala potřeba pojmut řád a logiku vývoje konkrétních děl do značných hloubek, „[...] tam, kde již probíhá ve vlasečnicích a v molekulách“.⁴⁴⁴ Pozici diváka jako nutného zobecňujícího činitele Kučera odhalil i na základě jeho přirozených reakcí – nutkání při vnímání komentovat děj, jímž se jeho posuzovací aktivita projevuje na povrchu. Vyjadřováním názorů jako by divák dokončoval proces, jímž dotvářel dílem naznačované členění a akcenty v to, co Kučera nazýval pojmem „klíčový celek“.⁴⁴⁵

Právě důraz na řád díla, který byl oproti filmu důsledně vnitřní povahy a zůstával bez aktivity soustředěného diváka skrytý a nerozpoznatelný, se odrazil i v Kučerově představě televizního dramatu, jež by formálně i myšlenkově zužitkovalo specifickou percepční situaci televizního diváka:

„Záměrem umělecké hry je objevit divákům logiku velmi rozvinutých a rozmanitých životních souvislostí, jak se promítají a jak probíhají hlavně ve sféře vnitřního života jednotlivců. Jsou to procesy skryté: skryté nejen zrakům širší veřejnosti, ale i chápání jejich vlastních nositelů a původců. Bývají to i pochody záměrně skrývané jejich nositeli před veřejností.“⁴⁴⁶

Látky vhodné pro televizní drama tak měly směřovat k abstraktním i nadosobním otázkám jako je morálka, svědomí, dobro a zlo, pokrok a zpátečnictví či zbabělost a hrdinství. Kučerova dramaturgická představa televizní hry nicméně preferovala, aby se tato principiální témata odrážela v drobných a prostých situacích ze života. Drama pro obrazovku podle něj mělo diváka intimně sbližovat s jednotlivci či malými skupinami vydělenými ze společenské masy, volně řetězit jejich činy, jež by nepřesahovaly jemné a drobné reakce postav, a prostým dějem nestrhávat pozornost v takové míře, jako je tomu u filmů.⁴⁴⁷

Kučerova koncepce televizního dramatu i přes svoji argumentační obratnost a systematické pojetí nepředstavovala pro dobovou teoretickou diskuzi následováníhodný

⁴⁴² Tamtéž, s. 64.

⁴⁴³ Tamtéž, s. 65.

⁴⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁴⁵ Tamtéž, s. 64.

⁴⁴⁶ Tamtéž, s. 91–92.

⁴⁴⁷ Tamtéž, s. 91.

model, i když v náznacích dramaturgické koncepce v podstatě teoreticky zdůvodnila obecnější tendence v televizní kritice (zvláště ve vztahu k dobově dominantnímu realistickému televiznímu dramatu). Překážku představoval již problematický základ argumentace ve vzájemném porovnávání jednotlivých uměleckých druhů a také překrývání představy televizního dramatu s již ustupující formou živého představení. Teorií obecně vyžadovaný estetický obrat tudíž byl v tomto případě vnímán jako neúplný a o jeho dokončení se pokusil o dva roky později Přemysl Freiman, který do jisté míry shrnul hlavní problémy dosavadních diskuzí o televizní estetice a pokusil se na tomto souboru spíše negativních poznatků vytvořit alternativní systém, jenž se, jak uvidíme dále, neobešel bez jistých institucionálních vlivů.

4.4.3 Princip ohniska

Freiman byl jedním ze „skeptiků“, kteří zpochybňovali obecnější platnost dosavadních tvůrčích podnětů televizní tvorby a vyhraňovali se vůči – pro ně předčasnému – vnímání tohoto média jako plnohodnotného uměleckého prostředku, jenž si může nárokovat vlastní zákonitosti. Záměrem jeho studie *Hledání televize* byla tedy revize dosavadních teoretických přístupů, které nedokázaly hledání televiznosti zcela odloučit od původní emancipační linie. Podle jeho názoru byla otázka, zda televize je či není uměním, pokládána zbytečně kategoricky. Problematické pro něj bylo, že se jednalo o otázku vstupní, a proto ihned poskytované odpovědi byly zakládány spíše na odhadu, než na základě rozboru. Za nešťastný však považoval i způsob, jakým byla otázka formulována, a míru závažnosti, s níž teoretici i kritici zdůrazňovali její potřebu.⁴⁴⁸ Vztah tazatele k médiu televize tak vnímal jako zkreslený a původ tohoto teoretického nedorozumění podle něj spočíval v následujícím nouzovém řešení, které stálo na samém počátku diskuze o televizní specifičnosti:

„Je-li záběr, skladba a vše ostatní považováno za prvky filmové, je-li rozměr obrazovky považován za kritický nedostatek, pak nezbyvá ubohým badatelům nic jiného než se chopit časové shody vnímání a sledování jako jediné možnosti k odlišení televize od filmu, nemají-li vůbec vyhlásit televizi za otupující a zpohodlňující prostředek, nedokonale nahrazující jiné prostředky.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Přemysl Freiman, *Hledání televize II - Tvorba*. Praha: Studijní odbor Československé televize 1966, s. 2.

⁴⁴⁹ Tamtéž, s. 5.

Napříč odborným diskursem rozšířená tendence spatřovat základní znaky televiznosti v časové shodě s sebou podle Freimana nesla řadu paradoxů a rozporů: především to, že dojem simultánního působení díla na straně diváka vzniká teprve v nedostatecích, v okamžicích kdy byl narušen původní záměr. Nesouhlasil s obhájci živého vysílání, kteří považovali za nutné brát na vědomí, že během živého vysílání se chybám vyhnout nelze a že by jejich přiznávání a odhalování mohlo mít příznivý vliv na dojem bezprostřední participace publika. Naopak podle něj bylo u televize omlouváno to, co bylo u děl ostatních uměleckých druhů neomluvitelné, a v tomto postoji se kypřila úrodná půda pro protikladné názory, které televizní médium považovaly za estetický prostředek nižšího řádu, neschopný vyššího projevu. Povyšovat takto roli náhody na nejvlastnější rys televizní tvorby Freiman považoval za teoreticky nedůsledné řešení, zvláště když kritika na chvíli „odhalení“ upozorňovala jako na rušivé momenty, které vytrhávaly diváka ze soustředěného sledování. Navíc praxe živé studiové tvorby byla přesně opačná a hlavním úkolem štábu bylo co nejvíce zkrotit „živelný projev matérie“⁴⁵⁰ a v ideálním případě dospět k úplné „sterilizaci“, jež by plně odpovídala původnímu tvůrčímu záměru a nenechala jej zkrslit volným působením náhody.

V této pasáži Freiman otevřeně polemizoval s Kučerovým řešením, avšak na řadě míst se dopouštěl účelných zjednodušení. Kučera si v zájmu zachování dvojí simultánnosti vnímání rovněž uvědomoval potřebu zachovat vliv náhody a přitom ji zbavit zakotvením v novém dramatickém plánu pověsti rušivého nedostatku. Chyby ani on nepovažoval za žádoucí prvky vzhledem k potřebě soustředěného divákovy vnímání a byly pro něj obhajitelné jen tehdy, když se odhalovaly jako projevy probíhajícího tvůrčího zápasu. Rovněž nebylo na místě nazývat setrvačný vztah Kučery k živému představení nedůsledností či přehlížením vývoje televizních dramatických forem. Kučera vědomě pojímal svůj systém jako dílčí a zabýval se i jeho nutnými proměnami v televizním dramatu určeném pro záznamovou techniku. Dospěl tak k závěru, že by se inscenace přenášená ze studia a inscenace zaznamenaná mohly vzájemně doplňovat jako dva svébytné typy televizního repertoáru. Každý z nich podle něj totiž disponoval odlišným řádem, v němž se odhalovala životní problematika v odlišném měřítku.⁴⁵¹

Freiman nazýval soubor pravidel, který vycházel ze záměny „prehistorické“ formy živého vysílání za absolutní princip, „Velký zákon televizního vysílání“.⁴⁵² Ten podle něj

⁴⁵⁰ Tamtéž, s. 11.

⁴⁵¹ Viz s. 147.

⁴⁵² Přemysl Freiman, *Hledání televize II - Tvorba*. Praha: Studijní odbor Československé televize 1966, s. 18.

nikdy neodpovídal přirozeným dispozicím televizního zařízení. Už od počátku si charakter televizního vysílání vynucoval užívat a vyvíjet různé formy záznamu, což byl pro Freimana pádnější argument, než názor rozšířený mezi teoretiky, že stříhové postupy vlastní filmovému paradigmatu zničí zaznamenané televizní drama a zbaví jej jeho „individuality“.⁴⁵³

„Hledání nové svébytné cesty se podobá bloudění v houštině,“⁴⁵⁴ hodnotil Freiman dosavadní teoretický přínos, který vnímal jako silně rozkolísaný nejen v obecnější otázce živého vysílání, ale také v úsilí o původní televizní drama. Teoretická představa této umělecké formy podle něj většinou nedokázala překonat úroveň běžné dramaturgické úpravy divadelní hry a nedůsledně považovala za specifické to, co nebylo ničím víc než syntézou filmových a televizních prvků:

„Slovíčko ‚specifikum‘ televizní hry omezuje se na více dekorací než na jevišti [...] na malý počet jednajících osob, aby byla zachována televizní ‚intimita‘, na časové zkrácení proti divadelním rozměrům a na rozdělení na kamery. Jsou to spíše jen prostředky omezující divadelní rozměry právě tak jako rozměry filmové, než aby samy umožňovaly vznik nového původního tvaru.“⁴⁵⁵

Nicméně vypůjčené a náležitě přizpůsobené prostředky na sebe ihned převzaly podobu zákonů a především pro kritiku tak vznikl dojem, že specifická cesta k původnímu televiznímu dramatu byla objevena, stačilo k ní pouze dodržovat přesně určená omezení. Pro Freimana bylo překvapivé, že pouhý souhrn těchto omezení stačil ke konstrukci teorie o svébytnosti nového média: „Sloučíme-li tato dvojí omezení dohromady, zůstanou jen a jen dvojím omezením a nemohou opravňovat nikoho k tvrzení o vzniku nové hodnoty.“⁴⁵⁶ Emancipační teorie, proti které se Freiman vymezoval, získala proto v jeho úvaze označení „syntéza dvojí omezenosti“.⁴⁵⁷ Příčinu tohoto rozšířeného směru uvažování přičítal prezírávému pohledu teoretiků na mutační schopnosti televize v průběhu adaptace prostředků z jiných estetických systémů. Tedy základem bylo napětí mezi možnostmi plnohodnotného „překladu“ znaků odlišného estetického původu a ohledy vůči společenskému poslání televize (zajišťovat poznání vrcholných kulturních děl), jež bylo na

⁴⁵³ Tamtéž, s. 17.

⁴⁵⁴ Tamtéž, s. 50.

⁴⁵⁵ Tamtéž, s. 51.

⁴⁵⁶ Tamtéž, s. 51–52.

⁴⁵⁷ Tamtéž, s. 52.

rozdíl od prosazování televize jako svébytného komunikačního prostředku již jasně definováno ve stranických usneseních a směrnících.

Podřízení tohoto druhého cíle reprodukci literárních a dramatických hodnot tak způsobilo estetický střet, z něhož bez jakékoliv diskuze vyplynul spíše implicitní názor, že televize nedokáže věrně tlumočit sdělovací prostředky vlastní divadlu, a ty proto musí procházet určitou redukcí. Výsledkem tohoto poznatku byly podle Freimana spíše první konvence televizní tvorby, než skutečné zákonitosti. Tyto konvence pouze nedokonale maskovaly pevné svazky původní televizní tvorby a divadelní inscenace, což autor textu považoval za slepý teoretický směr, který neodpovídal jeho přesvědčení, že „televizní hra nemůže být ničím jiným než dramatem“.⁴⁵⁸ Proto základní dispozice svébytného televizního dramatu nevnímal v tendenci ohraničovat pro obrazovku již existující tvárné prostředky, ale televiznímu médiu přisuzoval dispozici jinou a zcela vlastní – schopnost vyjímát podstatné ze širších souvislostí a v plynulé kontinuitě sledovat ohnisko dění.⁴⁵⁹

Ve svém řešení estetického zmatení Freiman vycházel jak z technických vlastností kamery a na ní navázané redukce mizanscény⁴⁶⁰, tak z kulturněpolitických požadavků na televizi jako masového zprostředkovatele uměleckých hodnot dosažených ve všech sférách umění. V tomto ohledu Freiman spatřoval jako žádoucí jedinou cestu: aby televizní hra vycházela z předlohy, která původně vznikla pro jiný systém výrazových prostředků a následné úpravy ji zcela oprostily od základních zákonů divadla a filmu.

„Najít a určit podstatné, tj. vnitřní konflikt“⁴⁶¹, v tom podle Freimana spočívalo skutečně svébytné umění televizního dramatu a jako jeden z již zavedených postupů, jenž tomuto cíli zcela neodpovídal, vnímal atomizaci prostředí či postav do výseků a detailů. Charakter, jenž i ve Freimanově teoretické koncepci představoval ústřední prvek televizního dramatu, byl v jeho pohledu určován spíše celkovým chováním než izolovanými gesty a mimickými náznaky a ohnisko jeho vnitřního života mohlo být situováno do vztahů mezi dějovými postavami. Jeden z nejzákladnějších specifických postupů televizní estetiky - cílené rozbití divadelního prostoru skladbou detailů a polodetailů - se tudíž ukázalo být v plnění své základní funkce pouze povrchní maskou, jež pouze zakrývala obtížně překonatelné příbuzenství televize s jinými uměleckými druhy.

⁴⁵⁸ Tamtéž, s. 60.

⁴⁵⁹ Tamtéž.

⁴⁶⁰ „Televizní snímací zařízení má schopnost zúžit své pozorování jen na první plán, ale dostat se zato hlouběji pod povrch, přiblížit divákovi i mikroskopické součástky dění“ Tamtéž, s. 65.

⁴⁶¹ Tamtéž, s. 62.

Skladba detailů, která po léta představovala nejzákladnější součást televizního jazyka, měla mít podle Freimana svoji estetickou platnost pouze tehdy, pokud nepostrádala vazbu k vnitřním souvislostem děje a zastávala například roli jednoho z jejích ohnisek či napomáhala směřovat pozornost diváka k podstatě a podstatnému. Volba detailu proto měla být vždy uvážena a měla hrát úlohu významotvorného prvku, nikoliv základního formálního prostředku, jenž měl přetvářet původně jevištní prostor, a v této funkci se s ním mohlo nakládat libovolněji.⁴⁶²

Jakkoli je konstrukce Freimanova východiska z tápající diskuze o televizní specifičnosti podnětná a vyargumentovaná, přesto lze v nabízeném řešení vnímat snahu dostat i institucionálním zájmům (i proto, že jeho kniha *Hledání televize* byla publikací ČT pro vnitřní účely). Pokud základní dispozici televizní tvorby představovala možnost redukovat látku na samou podstatu, a tak vést diváka k hlubšímu smyslu a pronikavějšímu vnímání dějových situací, znamenal tento poznatek zásadní posun v dosavadní preferenci průzkumu formálních postupů. Pro ně již nebyl určující repertoár specifických znaků, protože výrazová rovina měla poskytovat širokou paletu podpůrných prostředků, jimiž se měl teprve bez předem stanovených postupů naplňovat volně formulovaný zákon televiznosti.

Právě tento posun pravděpodobně odpovídal záměru či zadání smířit pro instituci nepřiliš užitečné úvahy o televiznosti s kulturně politickými směrnicemi, jež se měly odrážet v programu ČT. Skutečnost, že Freimanův koncept vylučoval ze svého rámce původní televizní hru a obhajoval estetickou nutnost adaptací a dramatizací, má blízko ke snaze teoreticky podložit obhajobu dobového stavu televizní dramaturgie. Může se tedy jednat o snahu nabídnout plnohodnotný názorový protipól všem těm, co prosazovali tvůrčí průzkum televizní formy a daný stav považovali za projev krize i nevhodných institucionálních intervencí do tvůrčí sféry. Nové teoretické východisko se tak do jisté míry překrývalo s možným kompromisem, který by v sobě obsáhl jak základní programové směrnice, tak uspokojivý (esteticky nerigidní) prostor pro rozvoj televizní specifičnosti v samotné tvorbě.

Vedle tohoto pravděpodobného pragmatického rozměru ovšem Freimanova studie navíc neprosazovala zcela nový a původní přístup k televiznímu dramatu. Jeho pokus o zásadní estetický obrat paradoxně odpovídal jedné z linií kritiky padesátých let, kterou ve své úvodní revizi teoretického pole opomenul. Máme na mysli již zmíněný kritický přístup

⁴⁶² Tamtéž.

se základem v dramaturgickém čtení díla, který rozvíjel Otto Zelenka na stránkách časopisu *Kultura*. Připomeňme, že jeho metoda spočívala v tom, že sledoval účinnost překladu díla z jiného estetického systému, která závisela na schopnosti tvůrce vystihnout v obratné zkratce celkový smysl předlohy s co nejmenším mírou zjednodušení. Zelenkův zájem o tyto způsoby motivické a významové kondenzace byl stejného druhu jako Freimanův důraz na sklon televize vystihnout podstatu děje a vést pozornost skrze jeho ohniska. Zelenkova kritika však kvůli východisku z dramaturgické praxe rezignovala na teoretický přesah, proto nebyly její podněty ve své době v diskuzi zhodnoceny. Až Freimanův text dokázal jejich životnost i nadčasovost a povýšil nikým nenásledovanou kritickou metodu na nový zákon televizní tvorby.

4.4.4. Princip permanentní anagnorise

Pro nová teoretická východiska, které poskytly studie Jana Kučery a Přemysla Freimana, byl společný jeden zásadní problém. Jejich závěry totiž nesměřovaly k novému systému uvažování, který by nahradil tradiční systém komunikace jednotlivých estetických systémů. Místo zobecňující analýzy stále působících vnitřních dispozic média, která by až posléze byla případně aplikována na konkrétní tvůrčí postupy, předkládali rovnou soubor dramaturgických doporučení. Jejich poznatky by buď tvůrci přijali jako závazné, nebo by se v opačném případě jejich díla ocitla mimo omezené území esteticky platné televizní tvorby. V tomto ohledu tak oba teoretici vytvářeli poměrně rigidní poetiku s jasně definovanou formou a hranicemi, a proto se jejich teoretický přístup vymyká požadavkům důsledně akademického přístupu.

Nejvyzrálejší, a dá se říci, že i konečný projev dobového hledání skutečně vlastní povahy televizního dramatu, tak nakonec není dílem ani příslušníka akademické sféry, ani účastníka institucionálně zakotveného výzkumu, nýbrž dvojice přemýšlivých televizních tvůrců – scenáristy Drahošlava Makovičky⁴⁶³ a režiséra Antonína Moskalyka. Ti sice nepřišli s revolučním pojetím televizní specifičnosti, ale dokázali její podstatu zformulovat v plnohodnotném teoretickém rámci, a dodat ji tím žádoucí zobecnění nad rámec dosavadních koncepcí estetické emancipace či syntézy. K rozboru televizní estetiky totiž přistupovali s vypůjčenými nástroji teorie informací a plánovali mu věnovat celou knihu, která měla nést název *Soukromé antisvěty*.

Z plánu bylo uskutečněno pouze torzo v podobě dvou studií pro odborná periodika *Film a doba* a *Otázky divadla a filmu*, jež byly publikovány v roce 1970 a 1971. Obě jsou

⁴⁶³ Viz medailon autora v příloze.

obsahově téměř totožné a odpovídají zamýšlené úvodní části, v níž autoři představují základní pojmy v návaznosti na obecněji představenou problematiku autenticity, jež je v jejich pohledu pro vnímání televizní specifičnosti zásadní. Vyjadřovala pro ně abstraktněji poznání, k němuž již dospěli Kučera s Freimanem – už jen v tom, že pojem autenticita hned na počátku Moskalyk s Makovičkou zbavili jeho omezujícího vnímání jako „formálně autentického projevu“ (ten pro autory znamenal „vše co nemá v sobě samozobecnující význam uměleckého projevu“)⁴⁶⁴ a naopak k ní přistoupili jako k záležitosti lidského obsahu. Takto došlo k důležitému oddělení dvou složek autenticity, které autoři vyjádřili poznáním, že „[...] každý formálně autentický projev nemusí být obsahově autentický“.⁴⁶⁵ Právě tato dichotomie byla stěžejní pro určení televizního specifika – televize totiž na rozdíl od jiných umění obecné významy vzhledem ke svým dispozicím⁴⁶⁶ potlačovala a odhalovala významy subjektivní (tedy skrytou čili skutečnou autenticitu).

V tradičních narativních uměních autenticita nepokrývala celý dramatický příběh, vždy se projevovala výjimečně, často i v jediném kulminačním bodě – anagnorisi. Pro Makovičku a Moskalyka anagnorisi odpovídaly dešifrující momenty, v nichž byla tradiční fabulační odhalení nahrazena odhaleními psychologickými. Naopak televize podle nich takový vztah k poskytovaným informacím přetvářela v přesný opak, protože svými dispozicemi postrádala schopnost skutečnou autenticitu skrýt a předávané informace se vždy pohybovaly na okraji jejího odhalení. Autoři tuto stěžejní specifickou vlastnost nazvali „permanentní anagnorisi“.⁴⁶⁷ Jako by byl šokující zvrát, tak příznačný pro filmy, rozprostřen do celé plochy a příčiny nejasného jednání postav byly jasnější každým dalším obrazem. Stejně jako již mnozí předtím Makovička s Moskalykem uznávaly televizního dramatika Paddyho Chayefského jako toho, kdo ve své tvorbě nejpřesvědčivěji zúročil tento jedinečný předpoklad televizní tvorby a rovněž odkazovaly na A. P. Čechova, který obdobné napětí mezi dvojí autenticitou postihnul ve svých dialozích. Pro jeho postavy bylo typické, že mluví „o něčem jiném“ a jejich jednání má vždy substituční povahu – za jeho

⁴⁶⁴ Drahoslav Makovička, Antonín Moskalyk. Vznik a rozklad autenticity. *Film a doba* 16, 1970, č. 3, s. 154.

⁴⁶⁵ Tamtéž.

⁴⁶⁶ Tyto dispozice pro Makovičku s Moskalykem odpovídaly třem faktorům: vstupu televizní inscenace do konkrétního času (oproti divadelnímu bezčasí, v němž byly nadčasové pravdy přijatelné), zvláštní povaze domácího prostředí percepce (příliš přeplněné živými a konkrétními vztahy, plné subjektivity) a televiznímu detailu jako bodu přístupu ke skryté autenticitě. Tamtéž.

⁴⁶⁷ Tamtéž, s. 155.

všedním působením se skrývají hlubší významy. Řečeno slovy autorů: „Fiktivní autenticita vzniká důsledně ze svého protikladu a na něm si ji divák uvědomuje.“⁴⁶⁸

Skutečná autenticita, která má v televizi poprvé dostatek síly pronikat oslabenou slupkou autenticity fiktivní, určovala pro Makovičku a Mosalyka rovněž vztah mezi televizním celkem a detailem. V podstatě vyslovili to samé, jako několik let předtím Kučera svým pojmem „klíčový celek“, nicméně nepřistupovali k této specifické vlastnosti jako k postupu, který až zpětně využívá rozpoznaného aktivní vnímání diváka, a opět tak nepředstavuje vnitřní dispozici média. Naopak se vrátili k myšlence omezeného rozsahu a dopadu vizuálních informací na televizní obrazovce a vzhledem k užitému teoretickému rámci se pro ně kamerové celky vzpíraly tíhnutí média ke skutečné autenticitě, jelikož mohly divákovi nabídnout jen minimum informací. Celky tak podle Makovičky s Moskalykem byly v televizním díle rozloženy obdobně jako anagorise, jejímž účelem bylo rovněž bezprostředními vjemy poskytnout přístup k úplnějšímu poznání. Divák byl proto nucen vnímat detaily a přitom neustále uvažovat v možnostech celku.

Televizní drama se proto podle autorů kromě volného přístupu k autenticitě přiblížilo i k přirozenému způsobu vnímání světa, především ve vztahu k lidské paměti: „všechny naše představy, celé naše životní programování je vlastně rozloženo na detailní řády [...] vždy nám zůstává sled vizuálních představ/obrazů, nikoli celek“.⁴⁶⁹ Struktura televizního dramatu přesně odpovídala přetváření životních dějů psychickými procesy, jehož důsledkem je skutečnost, že si nejsme schopni zpětně vybavit celek akce, ale nanejvýš vztahy mezi jejími detaily. A přesně takové percepční působení přisuzovali Makovička s Moskalykem i televiznímu dramatu, v jehož struktuře se přirozeně, tedy i bez dramaturgické intence, projevoval potenciál, který televizní tvorbu výrazně vzdálil sdílenému základu tradičních narativních umění.

Tímto odklonem v podstatě Makovička s Moskalykem překonali i v té době nejrozšířenější východisko zastánců nutně syntetizujícího charakteru televizního umění, kteří svůj postoj obhajovali její základní dramatickou podstatou, společnou i pro film a divadlo. Zájem těchto autorů o rozvrstvení autentického působení televizního dramatu nicméně nebyl předpokladem, který by zůstal v šedesátých letech bez povšimnutí. Zohledňovala jej již televizní kritika v rámci prosazování realistického proudu televizní hry a jeho následné obhajoby jako životné dramaturgické koncepce. Jednalo se o silnou a nejlépe postihnutelnou tendenci reflexe o televizním dramatu v 60. letech, již se budeme

⁴⁶⁸ Tamtéž.

⁴⁶⁹ Tamtéž, s. 156.

podrobně věnovat na dobovém politickém pozadí v následující kapitole. Makovičkovi s Moskalykem se ji torzem jejich díla podařilo po době institucionálně vynuceného dramaturgického odklonu oživit a teoreticky zobecnit až na odraz samotných dispozic média. Už jen tím můžeme považovat jejich úvahy za uspokojivé završení estetické diskuze, která se vzhledem k nepřírozeně přetnuté ediční i personální kontinuitě na počátku 70. let uzavřela.

4.4.5 Upřednostňované formy televizního dramatu

Tři důležité příspěvky k obratu v hledání specifické podoby televizního dramatu měly v dobovém diskursu spíše výjimečný status a neuplatnily se v dalším směřování diskuze, pro níž bylo přeci jen určující pole kritického subdiskursu – tedy pole přeměny teoretických poznatků v kritéria aplikovatelná pro analýzu konkrétních děl. Kritická reflexe a její zobecňující přesahy na stránkách kulturních či oborových periodik sice tyto názory ve svých základních kritériích předznamenávaly, ale jimi prosazovaná ideální forma televizního dramatu byla více napojená na ne vždy uspokojivé tvůrčí podněty. V revizi funkčnosti původních předpokladů tak kritici nacházeli vlastní východiska a v podstatě se vzdalovali představě televizní inscenace jako soustředěného a oproštěného tvaru, v němž by zdánlivě všední momenty odkrývaly s rafinovanou nenápadností síť na první pohled nepostřehnutelných souvislostí. Z pohledu kritiky dramaturgicky pochybené výsledky příklonu k intimní problematice, které většinou setrývaly u povrchního a neujasněného popisu životního stylu mladé generace, způsobily proměnu požadavků na ideální podobu původního televizního dramatu. Důsledkem ztráty důvěry v možnosti přesvědčivé introspekce byl příklon k uvolněnému a přitom jasně zacílenému reportážnímu pojetí televizní hry.

Zvláště přitažlivým se stal specifický typ televizního dramatu, který kritici označovali pojmem „zeitstück“. Spojoval pro film již překonaný apelativní přístup k publiku se schopností obrazovky navázat bezprostřední a přirozený kontakt s aktivně naladěným publikem. To znamená, že se komunikace měla obejít bez schémat, jež by filtrovaly skutečné vztahy, a dospívaly tak ke zjednodušující podobě socialistické morality. Nevnímejme v tomto prosazovaném programovém typu vliv ideologického diktátu – jednalo se o střízlivé a uvážené zhodnocení možností televizního sdělení, jež doprovázelo upřímnou snahu aktivizující se televizní kritiky o dílčí reformy socialistického systému. Zatímco tedy teoretické zhodnocení specifických možností televizního dramatu prosazovalo představu jemně psychologických her, v jejichž přesahu se určovalo místo

jedince ve světě, pro televizní kritiku spočíval neopakovatelný potenciál televizních her v možnostech postihnout skrze intimní konflikt aktuální celospolečenský kontext bez potřeby hlubších introspekcí a evokací.

Odlišnost přístupu dostatečně vystihla recenze Otta Zelenky z roku 1958, tedy z doby nástupu původní televizní hry ze současnosti. Zelenka již tehdy vyjmenoval prvky, které by měly být pro rozvoj tohoto typu her určující: malé těžiště v dialogích, hlavní důraz na zachycení prostředí a atmosféry, kresba pomocí detailu, promyšlená volba záběrů, z nichž každý by měl působit jako objev a událost.⁴⁷⁰ Z tohoto rejstříku je zřejmé, že místo hlubších ponorů za slupku všedních situací, v nichž by se projevovaly vnitřní souvislosti, kritika upřednostňovala až observační zachycení bohaté sítě vazeb mezi postavou a jejím přirozeným životním prostředím. Charakter tak v podstatě měl být do bezprostředního společenského rámce mnohostranně „zaangažován“ a pro tento účel byly nejvhodnější prostředky vypůjčené z žánru televizní reportáže (ovšem stále aplikované na studiovou konstrukci reality). Upřednostněním těchto znaků působila kritéria televizní kritiky méně specificky než koncepce prosazovaná teoretiky. Ve své podstatě odpovídala dobovým trendům v kinematografii, jež však u nás plně rozvinuly (to znamená nad rámec spíše pozorovatelsky okouzlené neorealistické estetiky) až v liberalizačním období po XII. sjezdu ÚV KSČ roku 1962 – zejména ve snímcích *Černý Petr*, *Obžalovaný* a *O něčem jiném*.

Televizní kritika nicméně nemohla působit nezávisle na posunech v dramaturgii a opírat se o ideální představy televizní tvorby, které byly naopak v tvůrčí oblasti administrativními i vnitřně institucionálními zásahy potlačovány. Pro televizní reflexi šedesátých let nejcitlivější otázce, jak se kritika vyrovnávala s problematickým postavením tvůrčích přístupů k televiznímu realismu, se budeme věnovat v příští kapitole. Jednou z reakcí na téměř úplný ústup od umělecko-reportážních forem (jenž ovšem znamenal i důsledek nedostatečného autorského zázemí) nicméně bylo, že sdílené názory na ideální podoby televizní dramatiky se postupem času přiklonily k odlišným typům tvorby. Ze souhrnu hodnotících závěrů recenzentů můžeme určit (v chronologické posloupnosti) tři základní žánry, které byly v daném subdiskursu jednoznačně přijímány jako formálně progresivní.

Ještě, než se na tuto trojici blíže zaměříme, je třeba zohlednit, že kritika neoperovala pouze se dvěma názorovými póly – tedy tím, co je považováno za esteticky

⁴⁷⁰ Otto Zelenka, Dvě inscenace v televizi. *Kultura* 2, 1958, č. 15, s. 4.

přínosné a tím, co naopak zvláštností obrazovky nevyhovuje. Především mimo oblast deníkové kritiky byl zřejmý sklon zaměřovat se přednostně na díla s formálním pojetím, jež recenzenti vnímali jako inovativní, což svědčí o tom, že televizní kritika už v šedesátých letech sdílela určitou představu o konvenční (formálně neproblematické) podobě televizní inscenace. Ta, stručně definováno, odpovídala jevištnímu představení, které se za zachování základních dramatických principů přizpůsobovalo výběru filmových prostředků, jenž zohledňoval specifickou percepční situaci televizního diváka. Konvenční přístup nebyl v recenzích výslovně zpochybňován jako nevyhovující či překonaný a po celá šedesátá léta k němu byl zaujímán neutrální vztah, tzn. že nanejvýš byl u kritiků s možností výběru hodnocených děl přehlížen. V nejobecnějším pohledu byla pro hodnocení tohoto základního typu televizního dramatu rozhodující míra, v jaké se podařilo zužít vhodný výběr prostředků s filmovým rodokmenem a přesáhnout jimi jevištní charakter studiové inscenace tak, aby bylo v syntéze obou výrazových plánů dosaženo organické jednoty.

Následující tři žánry, které vzešly z iniciativní činnosti televizní dramaturgie, přesáhly tuto zaběhnutou praxi. I když uplatňovaná kritéria neobohatila celkové posuzování dobové tvorby, nabídla alespoň alternativní pohledy. V teoretických statích a úvahách, jež hledaly podoby specifického televizního dramatu, byly přínosy těchto žánrů přehlédnuty zcela. U televizní kritiky se však těšily nadstandardnímu zájmu a díla, která těmto žánrům příslušela, byla v recenzích shodně považována za počiny, které televizní dramatickou tvorbu přiblížily o notný krok blíže podstatě svébytného komunikačního média.

Kritikou prosazované typy specifického televizního dramatu byly následující:
a) **televizní kronika**, kterou představovaly především dramatizace sovětských epochálních románů *Rozrušená země* (1960)⁴⁷¹ a *Neomylní* (1962). Ukázalo se, že tato dějově rozmáchlá forma je pro televizi na rozdíl od filmu a divadla únosná a že dosavadní

⁴⁷¹ *Rozrušená země* byla v Československé televizi zdramatizována dvakrát v poměrně krátkém časovém úseku. První inscenace z roku 1958 v režii Jaroslava Novotného byla v televizních recenzích považována za příklad cesty, kterou by se dramatizace vydávat neměly. Souvisle spojené výseky z románu, dialogy často přímo přepsané z předlohy a téměř neporušený sled románových kapitol, to byl pro autora dobové recenze čistý projev „hluché ilustrativnosti“. I když se dramaturgie rozhodla omezit děj jen na základní konflikt dvou z celé škály postav, jejichž střet byl navíc neosobní a probíhal pouze prostřednictvím druhých, nedokázala podle recenzenta překonat výchozí literárně popisný tvar. Milan Schulz, *Televize. Literární noviny*, 1958, č. 46, s. 6.

Naopak dramatizace románu z roku 1960, která ponechávala kolektivní charakter předlohy a nepopírala její epický rozměr, byla kritikou přijímána jako výrazný přínos pro televizní adaptace literárních děl. Její úspěch tkvěl především v pojetí postav, které bylo nutné charakterizovat v nejzákladnějších rysech, jejich výsledné profily však byly nezjednodušené a citlivě vykreslené s řadou odstínů tak, že byl zachován dojem živého jednání. Miloš Fiala, „Rozrušená země“ v televizi. *Rudé právo* 40, 1960, č. 311 (9. 11.), s. 3.

požadavky intimního působení i komplexu tří jednot nemusejí bezvýhradně platit. Touto pro kritiky jednoznačně přijatelnou formou se více do hloubky zabýval především Dušan Havlíček. Ten považoval za přínosné pojmout přepis románů jako mozaiku izolovaných obrazů, z nichž celkový a myšlenkově završený celek vytváří až vnitřní napětí aktivně objeovované divákem. Podmínkou přesvědčivosti percepčně náročného díla byla pro Havlíčka dosažená rovnováha mezi prudkým dějovým proudem a dostatečnou charakteristikou postav, které by měl divák procítit i přes nutnou časovou úspornost.⁴⁷² V jiném dobovém názoru na inscenaci *Neomylní* byla kladné vnímána i ideová přímočarost, která vytvářela pevnou vazbu mezi jednotlivými obrazy z románového děje, zatímco problematické bylo rozvolnění stanoviska autorů dramatinace v jejím závěru se záměrem ponechat mnohostranný výklad.⁴⁷³

b) *dramatická črta ze současnosti* byla typem televizního dramatu, jenž pro kritiku odpovídal nejčistší podobě „zeitstücku“. Pro tento žánr byly charakteristické aktivizační podněty a aktuální konflikt, který otevíral prostor pro angažovaný vstup diváka. Zde nebylo místo pro drobnokresbu prostředí a pečlivý psychologický profil postav, ani pro klasicky rozvíjený děj. Postavy naopak měly v účinné zkratce představovat názorové protisíly vstupující do konfliktu a z jejich střetů měl divák vyvozovat důležité otázky vhodné pro orientaci v jeho společenském kontextu. Do jisté míry se jednalo o vyšší formu agitační hry, její účel ale nespočíval v tom, prosadit předem danou tezi, jejímiž nositeli jsou postavy a modelové situace. Naopak měla pokládat aktuálně palčivou otázku prostřednictvím střetu jasných stanovisek v obrazu, který je „načrtnutý ostrými, výraznými tahy, v silných základních konturách, s pevně vykresleným obloukem základního konfliktu“.⁴⁷⁴ Divákovi měl tento žánrový typ předestřít k diskuzi samotný společenský problém a nezatěžovat jeho hodnotící postoje vývojem hrdinů a podrobnou kresbou jejich psychologie. Stačilo vnímat jen to, co bylo v daný okamžik nejdůležitější pro jejich vztah k základnímu problému - „nesložitě, ale důrazně a pevně postavenou otázkou“.⁴⁷⁵ Ostré kontury příliš nezatížené motivacemi a kresbou životních podmínek postav ponechávaly otevřený prostor pro zhodnocení konfliktu a jeho řešení na straně publika, které ovšem pouze přispívalo svou aktivitou k přijetí jednoznačného názoru na vhodné východisko.

⁴⁷² Dušan Havlíček, „Neomylní“ v televizi. *Rudé právo* 42, 1962, č. 59 (1. 3.), s. 3; Dušan Havlíček, Tvůrčí úspěchy v televizi. *Rudé právo* 42, 1962, č. 116 (28. 4.), s. 4.

⁴⁷³ Jiří Filip, Trilogie pro optimisty. *Kultura* 6, 1962, č. 16, s. 5.

⁴⁷⁴ Miloš Fiala, Soudruzi. *Tvorba* 6, 1962, č. 42, s. 1004.

⁴⁷⁵ Tamtéž.

Kritika tedy i u tohoto typu nezakládala specifický charakter televizní tvorby na úrovni formy, ale opět vycházela z dobové představy psychologie televizního diváka, která jeho vnímání přisuzovala větší míru kritického a kreativního přístupu k předkládaným obsahům. Dosud nepřesvědčivé pokusy o původní hru ze současnosti, jejichž angažovanost většinou skončila u neživotných moralit s výraznou apriorní tezí, tak v pohledu kritiky překonávala forma „užité dramatiky“.⁴⁷⁶ V ní bylo jednoznačné konstatování ideové pozice autorů vystřídáno apelativním charakterem, který počítal s určitým prostorem pro zvážení podnětů na straně diváka. Proto byl v dramatických črtách spatřován „jeden z hlubokých pramenů možností televize“⁴⁷⁷, „průboj v oblasti televizní hry“⁴⁷⁸ či „nový ideál televizní dramatiky“.⁴⁷⁹

Mezi výrazné počiny této dramaturgické linie byla řazena například původní hra Zdeňka Bláhy *Soudruzi* (1962), která Ladislava Smoljaka vedla k přesvědčení, že agitační forma přežitá na filmovém plátně a divadelním jevišti může být na obrazovce své oprávnění a může působit přesvědčivě, předestírá-li skutečný ideový konflikt.⁴⁸⁰ Obdobně vnímal místo pro „životní ilustraci apriorní teze“⁴⁸¹ na obrazovce Zdeněk Bláha, podle nějž již dávno ztratila účinnost na divadle a ve filmu, avšak v televizi „v níž dochází ke stálému prolínání žánrů informativních, naučných a uměleckých, má právem zaručenu ještě dlouhou životnost“.⁴⁸² U diváků považoval za stěžejní požadavek, aby je televize poučila o některých myšlenkách skrze názorné příklady, ovšem přesto vnímal jako žádoucí překonat přísnou časovost či kampaňový charakter aktuálních her. Od „zeitstücku“ se podle něj mělo směřovat dále, k dlouhodobějším perspektivám, které by umožnily chápat širší souvislosti společenského vývoje: „za určitých okolností může být televizní hra i užitkovou sociální pedagogikou, může i podávat recepty pro životní situace, ale musí mít schopnost i ctižádost [...] pustit se do samostatného hledání životní a umělecké pravdy [...] televizní drama se z popularizování správných rozhodnutí stane tvůrčím objevováním pravdy naší epochy“.⁴⁸³

Právě pro tento přesah byla dramatická črta, otevřená vlastnímu zhodnocení namísto schémat, ideální. Přesto se ani zde nepodařilo přesáhnout dílčí problematiku soudobého života a prototyp vyšší (oboustranně dialogické) agitační formy tak

⁴⁷⁶ Dušan Havlíček, Rozsudek vyneste sami. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 27, s. 13.

⁴⁷⁷ Milan Schulz, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 11, 1962, č. 40, s. 5.

⁴⁷⁸ Miloš Fiala, *Soudruzi*. *Tvorba* 6, 1962, č. 42, s. 1004.

⁴⁷⁹ Jiří Lederer, Úspěch zavazující a podněcující. *Plamen* 4, 1962, č. 12, s. 143.

⁴⁸⁰ Ladislav Smoljak, [Televizní sloupek]. *Kultura* 6, 1962, č. 42, s. 5.

⁴⁸¹ Zdeněk Bláha, O televizní drama. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 1, s. 6.

⁴⁸² Tamtéž.

⁴⁸³ Tamtéž.

představoval většinou kritiků nadšeně přijatý seriál *Tři chlapi v chalupě* (1961–63). Na této rodinné kronice ze současné vesnice, jež živě reagovala na aktuální problémy v zemědělství, vyzdvihoval Jiří Lederer schopnost vytvořit živé postavy jako autority a průvodce, s nimiž se občané ztotožňují, přebírají jejich pohled a aktivizují se ve vytváření nového socialismu bez dogmat. Masy se tak podle něj napojovaly na myšlenky proslovené v seriálu a stávaly se hybnou silou společenského vývoje, přičemž postavy představovaly komentátory a agitátory soudobého života, jeho „živá slova“.⁴⁸⁴

c) **dramatická reportáž** znamenala pro kritiku naprosto nový a originální přínos, který přistupoval k problematice televizního umění z odlišné strany. Zatímco se dosud televizní kritici a teoretici snažili vypořádat s pozicí televizní tvorby v rámci tradičních estetických systémů, nikým nepředpokládané zjevení této formy ukázalo, že televize může na cestě ke svému uměleckému statutu čerpat z prvků jí vlastních, leč neodpovídajících tradičním estetickým kategoriím. Inscenovaná reportáž Karla Pecha a Vlastimila Vávry *Tajemná Zuzana* (1961) zapůsobila svou kolážovitou formou, v níž se mísily publicistické televizní postupy (rozhovor, rekonstrukce, anketa...) s dalšími prvky, jako byla statická fotografie, archivní film, odhalený studiový trik či neustálé převtělování průvodců pořadem. Jejich prostřednictvím autoři odhalovali rozpory, které stály za dobovou praxí televizní žurnalistiky, jíž dominovala jednostrannost a jednoznačnost pohledu: „neplodné manýry, naivní předstírání a kamufláž“.⁴⁸⁵

Jiří Lederer nevnímal podnětnost tohoto přístupu pouze v práci s formami, které lépe odpovídaly přirozenému, leč v dané době potlačovanému, informačnímu poslání televizního média⁴⁸⁶, ale přičítal její oprávněnost i vzhledem k psychologii diváka. Přejímaná teoretická teze, že televizní divák nesnese předstírání, a tudíž jej nesnese médium jako takové, podle něj našla uplatnění ve „hře s otevřenými kartami“, kde „[...] film byl filmem, fotografie fotografií, umělé vousy umělými vousy, trik trikem“.⁴⁸⁷ Ladislav Smoljak uplatňoval na sérii Pechových a Vávrových dramatických reportáží⁴⁸⁸ stejný přístup, jímž obhajoval nečisté televizní formy, především převzatá představení.

⁴⁸⁴ Tamtéž, s. 144.

⁴⁸⁵ Ladislav Smoljak, Vklad televizi. *Kultura* 6, 1962, č. 26, s. 5.

⁴⁸⁶ Tato přirozená role televize byla podle pozdějších názorů, jež zaznívaly především na půdě FITESu, v československých podmínkách podceňována a uměle omezována, zatímco kulturně-osvětový status televize byl od samého počátku rozvíjen jako principiální.

⁴⁸⁷ Jiří Lederer, Chvályhodné hledání. *Plamen* 3, 1961, č. 3, s. 123.

⁴⁸⁸ Na *Tajemnou Zuzanu* (1961), jejímž předmětem bylo pátrání po tom, jak se vzal ve znaku cechu holičů motiv ledňáčka, navázaly další dvě reportáže (*Tančila Anna Slezáková polku* – 1961, *Tomu věnec budiž dán* – 1962), které syntézou postupů z různých forem a žánrů konstruovaly detektivní pátrání nejen po historických, ale v posledním případě i po aktuálních záhadách, u nichž hrála významnou roli jejich na první pohled nepřitažlivá banálnost.

Stejně jako předtím prosazoval estetickou nutnost „zdivadelnění divadla“, které považoval za zdravou reakci na jevištní iluzionismus a přežil divadelní konvence, novou televizní formu považoval za stejně tak nutnou reakci vůči iluzionismu televiznímu. Pech a Vávra v jeho pohledu byli první, kdo odkryli televizní jeviště: „Z toho, co se dříve tajilo, udělali vyjadřovací prostředek, trapné učinili zábavným a místo rozpaků nechali vládnout přirozenost“.⁴⁸⁹

Nově objevené možnosti sebereflexivního uchopení televizních prostředků v inscenované formě nabízely pro kritiku východisko, jak překonat závislost televizního dramatu na divadelních a filmových prostředcích. Pro kritiku se tak staly prozatím nejzazším bodem, kam směřování za čistým tvarem dospělo, a proto jej prosazovala jako ideální cestu. Prototypy jejích představ o esteticky naprosto funkčním televizním dramatu splňovaly především vyšší formy dramatické reportáže, kterých dosáhl Adolf Radok ve svém promyšleném experimentu *Šach mat* (1963) a následně Zdeněk Bláha ve fiktivní reportáži s prvky science fiction *Byla jednou jedna budoucnost aneb Podivná reportáž z budoucnosti* (1965). V obou případech se už jednalo o díla, která různorodé postupy televizní publicistiky a zpravodajství uplatnila v sevřené dramatické struktuře a samotný děj v nich srůstal s formou, jíž byl přisuzován kritický význam. Pro Milana Schulze byla Radokova dramatizace Zweigovy novely příkladnou ukázkou toho, jak si ze speciálních vlastností sdělovacího prostředku „[...] udělat sluhu i objekt ironie a výsměchu“, dílem, které „mluvilo o věčných lidských povahách a o aktuálních šmouhách“⁴⁹⁰ řečí odhalovaných reklamních triků, nedostatků televizního zpravodajství, dokumentaristických stereotypů a až bezradné manipulace komentátorů a reportérů. Zatímco podle názorů Schulze i Lederera selhal plán televizní dramaturgie přetvářet skutečné příběhy do reportážní televizní formy, v nichž se nedařilo najít vhodnou rovnováhu mezi prostou rekonstrukcí a inscenovaným dramatem, naopak se podařil opačný proces – vytvořit nápodobu reportáže na základě fikce tak, „že všestranně předstihla podobné reportáže skutečné, především proto, že se takto rozsáhlé, zasvěcené a odvážné u nás vůbec neprovozují.“⁴⁹¹

Dušan Havlíček považoval Radokovu kombinaci televizních forem za osobitý přínos k rozvoji specificky televizní žánrové oblasti, který se podle něj „zapíše do historie“ – především díky tomu, že vypůjčené postupy nebyly použity pouze mechanicky jako

⁴⁸⁹ Ladislav Smoljak, Vklad televizi. *Kultura* 6, 1962, č. 26, s. 5.

⁴⁹⁰ Milan Schulz, Na kočku. *Literární noviny* 13, 1964, č. 37, s. 2.

⁴⁹¹ Milan Schulz, [televizní sloupek]. *Literární noviny* 14, 1965, č. 27, s. 8.

ozvlášťující způsoby vyprávění. Naopak zaujaly víceznačný vztah k hlavním myšlenkám hry. Jako důležitý účinek vnímal nejednoznačné působení na diváka, který váhal, zda sleduje skutečnost či pouhou hru.⁴⁹² Přesto si Havlíček u ještě důslednější Bláhovy fiktivní reportáže uvědomil, že snaha mystifikovat diváka má své meze a důsledný plán co nejdéle zakrývat, že divák sleduje drama podle scénáře a nikoli reportáž se všemi atributy (vč. skutečného reportéra ČT jako průvodce), spíše svazuje záměr zabývat se hlubšími otázkami celospolečenské stagnace. Přijetí omezujících pravidel reportáže (nutná přítomnost kamery v diegetickém světě a podřízení děje informacím poskytovaných reportérem jako svědkem) podle Havlíčka způsobilo, že postupně shromážděné postřehy v závěru nedospěly k uspokojivému myšlenkovému vrcholu. Přednější byla snaha dosáhnout uspokojivého konce, aniž by bylo zrazeno co nejdůslednější uplatnění reportážních postupů. Z toho důvodu vnímal jako přijatelnější Radokovu promyšlenější montáž různých poloh mezi přiznanou fikcí a dojmem autenticity, jejichž výběr se přizpůsoboval myšlenkovému rozvrhu a ne naopak.⁴⁹³

Ze stejných důvodů kritici nepřijali jednoznačně ani další Bláhův experiment *Případ Laroch* (1967), který se stal v daném žánru nejdůslednější mystifikací, už jen vzhledem k tomu, že byla vysílána živě a bez předchozího ohlášení. Kritik Jan Císař inscenaci vítal jako specifický přínos televizní estetiky vzhledem k podstatě média, jež spočívalo v jeho dvojpólnosti zpravodajského a zároveň uměleckého výrazového prostředku. Problematický rozdíl mezi hrou a autentičností podle něj mohl být překonán, když by ona dvojpólnost tvořila vědomý organizační základ umělé struktury. *Případ Laroch* považoval z dosavadních fiktivních reportáží za nejdůslednější, protože se jí podařilo popřít napětí mezi oběma póly, a sjednotit ve své struktuře hru a fakta. Důsledkem nicméně bylo, že autenticita vytlačovala hru a „dokument zvítězil nad člověkem“.⁴⁹⁴ Závažné poselství o lhostejnosti člověka vůči svému životnímu prostředí zůstalo skryto a k divákovi se dostávala pouze zcela konkrétní fakta, z nichž splétal dohromady senzační příběh o hrozbě evolučního obratu ve vývoji člověka. Císař tak došel k závěru, že „[t]elevize může spojit hru s autentičností. Bláha s Dudkem však vzali toto spojení doslova: jako hru na autentičnost. Dokázali tak, že tato metoda je silná tam, kde hovoří

⁴⁹² Dušan Havlíček, Královská hra. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 37, s. 13.

⁴⁹³ Dušan Havlíček, Hra jako reportáž. *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 26, s. 12.

⁴⁹⁴ Tohoto spojení dosáhli tvůrci tak, že nechali lidi vystupovat sami za sebe a nevytvářeli z nich fikční postavy, ale vykladače a průvodce pořadu (komentátor tak zůstával komentátorem, vědec vědcem). Zůstávali tak „reálnou přítomností“, v nichž se uplatňovala jejich skutečná profese i vlastní názory. Druhou strukturální linií pak byla rekonstrukce minulosti, tedy výklad o samotném zvrácení evolučního vývoje člověka podaná skrze fotografické a filmové dokumenty. Zachovala se tak maximální míra objektivnosti a i když se jednalo o žánr science fiction, nic se nemuselo hrát a předstírat.

skrze fakta – že však omezuje prvek hry; prvek, který objevuje člověka.“⁴⁹⁵ Proto i on upřednostňoval Radokův přístup v inscenaci *Šach mat*, který byl založen na viditelném rozporu mezi fikcí (neustálé upozorňování na to, že divák sleduje umělou rekonstrukci případu) a dokumentem. V tomto rozporu se totiž vyjevovaly hlubší pohnutky lidského jednání, tedy hodnota, která naplňovala základní předpoklad kritiky v humanistickém působení televizního dramatu. Tento rozměr scházel i Jiřímu Pittermannovi, podle nějž se autorům inscenace *Případ Laroch* téma nepodařilo dost „polidštit“, čímž závažná myšlenka nemohla vyznít.⁴⁹⁶

Karel Nešvera upozornil v tomto ohledu na meze mystifikace, která již zašla příliš daleko a tvůrcům i divákovi odňala prostor pro filosofické rozvíjení významné myšlenky. Skutečné drama tak ustupovalo pouhé hře s divákem.⁴⁹⁷ Pro Milan Schulze spočíval základní rozpor inscenace v tom, že se divákovi předkládal stále „dokumentární“ materiál, i když už mystifikaci prohlédl. Pak veškerou jeho pozornost upoutal způsob, „jak se dá vyrábět realita“.⁴⁹⁸ Postupy reportáže tak byly pro televizní drama přínosnější, pokud bylo jejich využití sebe-reflexivní, tzn. přiznané a zároveň ironizující, čímž navíc vnášelo do děje kromě formálního osvěžení i nové významy. Mystifikace vzhledem k záměru zakrývat hranici mezi realitou a fikcí tuto konfrontaci dvou vrstev spíše opomíjela. Proto se nejednalo pro kritiku o další vývojový stupeň, nýbrž o méně autorskou alternativu v daném žánru, která nenabízela dostatek prostředků pro komplexní charakterovou či společenskou studii.

Inscenace Bláhových mystifikačních her nicméně pro kritiku nezůstaly z hlediska televiznosti o nic menším přínosem než Radokův průkopnický počín. Jiří Lederer přičítal ve své recenzi hře *Byla jednou jedna budoucnost* dvě přednosti: „Bláha používá publicistických postupů, aby se maximálně přiblížil k divákovi, a zároveň plně využívá možností, které jsou fakticky neopakovatelné jinde než v televizi.“⁴⁹⁹ Právě dosažený bezprostřednější vztah k divákovi dále rozvíjel formu dramatické reportáže i přes nepoměr reportážní a dramatické složky. Odrážel možnosti ještě silnějších vazeb s vlastními televizními prostředky a s jejich účinkem na diváka. Předmět kritické revize již nezahrnoval jen konstrukci sdělení, ale i průběh samotné komunikace s publikem, které bylo konfrontováno se zavádějícím účinkem reportážních postupů. I *Případ Laroch* (v

⁴⁹⁵ Jan Císař, Moudrost nesmyslu. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 9, s. 2.

⁴⁹⁶ Jiří Pittermann, Televizní premiéra. *Rudé právo* 1967, č. 284 (14. 10.), s. 3.

⁴⁹⁷ [Karel Nešvera, Večerní Praha 12. 10. 1967]. *Čs. tisk o televizi 1967: měsíční přehled*. Praha: Československá televize 1967 (říjen, s. 3).

⁴⁹⁸ Milan Schulz, Mystifikace. *Československá televize* 3, 1967, č. 44, s. 4.

⁴⁹⁹ Jiří Lederer, Dvě hry. *Rudé právo* 45, 1965, č. 175 (26. 6.), s. 2.

němž však mystifikace nehrála tak ironickou úlohu ve snaze upozorňovat na manipulaci s fakty) představoval pro Milana Schulze přínosný pokus, který prozkoumal jednu z možných cest televizního dramatu a televizní publicistice poskytnul cennou lekci, jak by se mělo nakládat se skutečnými fakty.⁵⁰⁰ Podle dalšího kritického názoru se Zdeňkovi Bláhovi podařilo v této inscenaci dokázat „[...] že je autorem se smyslem pro televizní specifičnost a jeho hra má naději přejít do dějin naší televize jako kdysi O. Welles do dějin rozhlasu.“⁵⁰¹

Několik alternativních představ, jakým směrem by se mělo televizní drama ideálně vyvíjet, a na nich nezávislé teoretické koncepce, které přesahovaly reflexi tvůrčí sféry, dostatečně svědčí o tom, že diskursu o televizní specifičnosti byly vlastní spíše diskontinuity, než společný předobraz. Cesta k nestylizované autenticitě, která se stala v druhé polovině padesátých let základním předpokladem pro původní televizní hry, znamenala v rámci diskuze již pouze dílčí a spíše problematické estetické řešení. To naráželo jak na názory, že příliš objektivní vztah ke skutečnosti a zároveň schopnost proniknout do situace odpovídá spíše filmové technice, tak na potřebu jisté míry stylizace, myšlenkové i dějové kondenzace. Na pozadí, které představovaly běžné televizní komentáře, však zůstávala platná kritéria, jež odpovídala představám civilismu a hlubší autenticity. Spojování televiznosti s experimentálním průzkumem principů sdělovacího prostředku, jež zprůchodnilo hranici dramatické tvorby a publicistických forem, zůstávalo v kritické praxi spíše výlučnou záležitostí. Otvíralo nicméně nový horizont radikálněji a přesvědčivěji než tvůrčí pokusy o propojení poetiky všedního dne s introspektivním portrétem. Tato podoba televizního dramatu však v hodnoceních televizní dramatiky různého typu implicitně přetrvávala jako souvislý proud, i když teoretici a kritici prováděli na cestě k jeho esteticky oprávněné formě nejrůznější úhybné manévry.

Nejednoznačnému vztahu televizní kritiky k realistické formě televizního dramatu se bude věnovat následující kapitola. Jedná se o nejzásadnější diskuzi 60. let s nejvýraznějším pnutím mezi odbornou reflexí a sférou institucionálního vlivu. Sřety setrvačných hodnotících kritérií s vývojem dramaturgické koncepce, který těmto požadavkům neodpovídal, a s omezujícím vlivem institucí vyvolávají otázku, zda ideál televizního realismu přetrvával jako předmět obhajoby v aktivizující se televizní kritice. Jak se vyvíjel vztah mezi ustálenou představou hlubší autenticity, z níž většina televizních

⁵⁰⁰ Milan Schulz, *Mystifikace*. *Československá televize* 3, 1967, č. 44, s. 4.

⁵⁰¹ [sav, Rovnost 12. 10. 1967]. *Čs. tisk o televizi 1967: měsíční přehled*. Praha: Československá televize 1967 (říjen, s. 4).

recenzí či komentářů vycházela, a rozvojem stylizovaných a adaptačních postupů v „autocenzurované“ dramaturgii? Je možné ve způsobech, které měly překonat zásadní rozpor mezi reflexí a tvůrčími podmínkami, odhalit politický rozměr? Zatímco průzkum diskursu o televizním dramatu dosud setrval u víceméně chronologicky pojatého vývoje základních předpokladů estetické diskuze a jen okrajově se dotýkal historického kontextu, v následující kapitole se pokusíme dobové výpovědi zasadit i do tohoto rámce, bez něhož by byla analýza neúplná.

4.5 Televizní drama mezi realismem a stylizací

V poslední kapitole analytické části se zaměříme na problematický vývoj předpokladu hlubší autenticity televizního dramatu, která byla na přelomu padesátých a šedesátých let v různě odstíněných formách základním východiskem pro teoretiky, kritiky i dramaturgy. Nový, pronikavější realismus se stal samozřejmým předpokladem pro původní televizní hru, nicméně řada okolností, jimž se budeme v následujících odstavcích věnovat, vedla k vynucenému odklonu od původně zastávaných předpokladů. Specificky lokální historický kontext vnesl do již poměrně ujasněných představ o žádoucím směřování koncepční televizní tvorby nové estetické problémy, které bylo nutné zohlednit v proměně dosud platných kritérií. Nutný kontakt kritiky s tvůrčími podněty tak vyžadoval, aby se buď přizpůsobila odlišnému hodnotovému systému na poli tvorby, či alespoň obhájila něco ze svých pozic v méně násilném kompromisu. Proměny kritického pohledu souvisely především s potřebou vyrovnat se s návratem tvorby ke stylizovaným formám i opět vyhledávané opoře ve „vysokém umění“, jehož požadované výpovědní hodnoty nemohla televize podle implicitně přítomného názoru samostatně dosáhnout. Než ovšem zhodnotíme podíl přizpůsobivosti a snahy o kontinuitu v reakci kritiků na tento zásadní estetický předěl, je nutné si nejprve ujasnit, s jakými předpoklady kritici do konfrontace s dramaturgií vstupovali. Nejprve se tudíž zaměříme na základní inspirační zdroje, jež napomohly společně s prvními pokusy na poli původní televizní hry upevnit v první polovině 60. let dominující požadavek nepopisného realismu.

4.5.1 Jedinec v kolektivu: čechovovská východiska československého televizního realismu

Když se v padesátých letech začala na obrazovku dostávat první původní televizní dramata, nepanovala v diskursu žádná pochybnost o tom, jaká estetická pravidla by této formě měla příslušet. Dramaticky utlumené příběhy všedního dne byly směrem, který do značné míry naznačili sami autoři. Jejich první počiny napsané přímo pro obrazovky přesto byly žánrově i formálně různorodější (symbolická variace starověkého mýtu *Prométheus* či absurdně nadsazené drama z prvorepublikové vesnice *Požáry a spáleniště*). Kritiku zaujaly v těchto různorodých pokusech o látku vhodnou pro televizní ztvárnění podněty, které na sklonku padesátých let poskytnul první pravidelně přispívající autor Jaroslav Dietl. Pozornost vzbudila především dvojice jeho her *Byt pod mrakem* (1958) a *Etuda pro kontrabas* (1958), které otevřely dramaturgický prostor pro dlouhou sérii inscenací o citových problémech mladé generace. Perspektivní hodnotu těmto počínům přičítal

zejména Otto Zelenka, především ale proto, že v jistém ohledu odpovídaly novým trendům americké televizní hry. Přínosy zaoceánské dramaturgie, které ve formě nově nastudovaných původních zahraničních her již tehdy několikrát zprostředkovalo literárně dramatické vysílání ČST, Zelenka charakterizoval jako zobrazení obyčejného života prostých lidí a jejich všedních starostí, které se soustřeďovalo na drobnokresbu prostředí a sociální problémy americké rodiny. Za prototyp této tvorby považoval distribučně uvedený film *Marty* (1955), který byl natočen podle předlohy Paddyho Chayefského, původně určené pro obrazovku.

Chayefsky později představoval pro různé složky odborného diskursu stálou autoritu, jejíž pronikavý cit pro autentické a přitom významotvorné zachycení všedních situací nabízel řadu vzorů pro původní televizní tvorbu. Když roku 1961 proběhlo setkání televizních pracovníků se spisovatelem na zámku v Dobříši, dramaturg ČT Vlastimil Čejchan ve vstupním proslovu vyvodil závěry pro ideální podobu vzájemné spolupráce právě ze zkušenosti s tvorbou tohoto amerického televizního dramatika. Představoval pro něj autora, jenž argumenty pro vlastní teoretické úvahy podroboval zkoušce přímo ve svých scénářích, a jehož tvůrčí metoda měla být bezmála zákonitým zdrojem specifických pravidel a vhodných omezení pro televizní drama.⁵⁰² Význam Chayefského tvorby jako přínosu pro československou televizní dramaturgiu, ale i jako progresivního počínu v obecnějším směřování umělecké tvorby, potvrzovala i publikace jeho metodicky nejdůslednější hry *Matka* v časopise *Světová literatura* roku 1960.⁵⁰³

Dietl se již na samém počátku své autorské spolupráce s televizí podle Otta Zelenky americkému modelu hry blížil a dokázal „[...] vyhmátnout žánr, který je v televizi možný a bude snad brzo i vyhledávaný“⁵⁰⁴. Zelenka přínos raných Dietlových her charakterizoval jako „analytickou živost detailního popisu“⁵⁰⁵, tedy schopnost zachytit drobné a na první pohled nevýznamné maličkosti, které až v myšlenkovém doznění dávaly výsledný dojem o zobrazených postavách. Věra Poppová, kritička stranického periodika *Tvorba*, označila v českém prostředí formálně novou Dietlovu hru *Byt pod mrakem* jako pokus o televizní neorealismus, jenž byl ale podle jejího názoru nedomyšlený, vnějškový a

⁵⁰² Milan Schulz, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 10, 1961, č. 13, s. 5.

⁵⁰³ Paddy Chayefsky, *Matka*. *Světová literatura* 5, 1960, č. 2, s. 92–128.

Světová literatura byla v dané době skutečně reprezentativní revue, která zprostředkovala československému čtenáři nejaktuálnější tendence v zahraničním literárním dění, filozofii, ale i výtvarném umění, filmu či architektuře.

⁵⁰⁴ Otto Zelenka, Dvě inscenace v televizi. *Kultura* 2, 1958, č. 15, s. 4.

⁵⁰⁵ Otto Zelenka, [O lidské malosti....]. *Kultura* 3, 1959, č. 43, s. 5.

příliš nesdílný, co se týče pocitů postav.⁵⁰⁶ Po zhlédnutí *Etudy s kontrabasem* nicméně i přes obdobné výtky usoudila, že na tomto poli zraje nová televizní řeč:

„[z]dá se, že v současné době převládá názor, že nejvhodnější jsou právě tyto drobné příběhy, nepříliš rozsáhlé časově ani počtem osob, které umožňují co nejintimnější pohled do lidského nitra. A Dietlovi patří prvenství v tom směru, že se o takový pohled zatím jediný systematicky pokouší.“⁵⁰⁷

Tvorba Jaroslava Dietla povyšovala v pohledu kritiky základní představu autentického působení televizní tvorby na dobovou koncepci socialistického humanismu, jejíž zdroje v sovětské teorii mohou souviset se snahami zúročit prosazované hodnoty Chruščovovy politiky. Dietlovy hry, které se neomezovaly pouze na současnou problematiku mezilidských a pracovních vztahů, ale i na pečlivý výběr předloh k dramatizaci, byly přijímány jako „nový průhled do života, do lidských osudů“.⁵⁰⁸ Připomeňme jeho dramatizaci Šejninových *Zápisů kriminalistových* (1959)⁵⁰⁹, v němž pečlivá charakterní kresba lidí v konkrétních společenských podmínkách revolučního přerodu ruské společnosti upoutala především svou vnitřní logikou, která byla nezávislá na konkrétních historických událostech, a přesto směřovala k jejich hlubšímu, lidskému smyslu.⁵¹⁰

Obdobným způsobem odpovídaly raným východiskům pro původní televizní hru i časté čechovovské inspirace u dramaturgů a tvůrců. Televizní kritika považovala inscenovaná díla tohoto klasického autora za výrazný dramaturgický objev a Čechovův jemně stylizovaný rukopis vnímala jako důležité východisko pro původní televizní dramatu. Milan Schulz Čechova označil za jednoho z „nejteleviznějších autorů celé naší dosavadní televizní historie“.⁵¹¹ Jeho styl charakterizoval jako "jemn[ou] a přitom důsledně analytick[ou] metodu zkoumání lidské osobnosti ve zdánlivě všedních, ve skutečnosti neobyčejně vzrušujících okolnostech“⁵¹² a výstižně tak shrnul rysy, které s prvními dietlovskými intimními příběhy vstoupily do repertoáru televizních kritérií jako základní hodnoty autorské tvorby pro obrazovku.⁵¹³ Kritik Jiří Filip u Čechova nacházel znaky

⁵⁰⁶ Vladimír Procházka, Hra na hru. *Tvorba* 2, 1958, č. 15, s. 357–358.

⁵⁰⁷ Věra Poppová, V hlavní roli - kontrabas. *Tvorba* 2, 1958, č. 18, s. 430.

⁵⁰⁸ Milan Schulz, Televizní retrospektiva. *Literární noviny* 8, 1959, č. 21, s. 6.

⁵⁰⁹ Viz pozn. č. 269.

⁵¹⁰ Tamtéž.

⁵¹¹ Milan Schulz, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 13, 1964, č. 46, s. 9.

⁵¹² Tamtéž.

⁵¹³ K obdobným rysům dospěl se záměrem určit teoreticky podložený ideální model televizního dramatu také Zdeněk Kubeček, který se ve své studii zabýval psychologií vnímání televizního diváka. Po zhodnocení

shodné se specifickými kvalitami televizní kamery, které převzal z teoretických poznatků Vladimira Sappaka: schopnost vyvolat dojem, že je zachycován živý proces, hlouběji pronikat do věcí a střízlivě je posuzovat, vyvolávat dojem intimity a lyrické nálady. Jak Čechov, tak televizní způsob snímání, byli podle něj přímo předurčení k hledání „nejhlouběji uschované“ pravdy v těch nejvšednějších konfliktech.⁵¹⁴

Touto dvojí inspirací poměrně jasně vymezený směr pro původní televizní drama se již na počátku šedesátých let ocitl v rozporu s dramaturgickým přístupem k této oblasti tvorby. Konjunktura inscenací o vstupu mladé generace do života, které vesměs představovaly debuty zatím nezkušených scenáristů (což souviselo s kritickou autorskou situací na poli původní televizní hry), neodpovídala nárokům kritiky na hlubší poznání života a člověka prostřednictvím všedních situací s vnitřním napětím. Na počátku roku 1962 se v kritických řadách vzedmula vlna nesouhlasu s obrazy života dospívajících jedinců, které měly v prvním plánu působit jako obhajoba mládeže po období její sociální stigmatizace, především v reakci na filmový obraz dospívajících konce padesátých let. Nicméně poskytované obrazy současného mladého člověka neodpovídaly ani požadavkům autenticity, ani možnostem analytického vhledu pod jednoznačný povrch. Jak kritika v denním tisku, tak na stránkách kulturních periodik upozorňovala na autorskou nezralost, která příliš často sklouzávala ke schematickým ideálům. Reakce na všeobecně odmítanou inscenaci *Slitování, Světlanu* (1961) v deníku *Mladá Fronta* ve výstižné zkratce nastínila stěžejní problém raného proudu realismu v československém televizním dramatu: konstatovalo se v ní, že se téma mládeže autorovi „do jisté míry, vymklo z rukou, protože ztotožnil Světlanino opravdu usilující, zbrklé mládí s ideálem mravního zákona zítřků celé naší společnosti.“⁵¹⁵

V obdobném duchu vytýkal Milan Schulz těmto inscenacím silný sklon k „tlampačové“ moralitě a využití autentického prostředí jako pouhé kulisy pro „žánrové

percepční situace přisoudil divákovi požadavek informační a poučné funkce vzhledem k primárnímu charakteru televize jako sdělovacího prostředku, a proto se televizní inscenace neměla spoléhat jen na svojí uměleckou stránku. Hlavním měřítkem práce televizního autora se tak podle něj měla stát pravdivost a problém ideálního televizního dramatu zužoval na schopnost tvůrce vyvolat maximální iluzi reality u diváka, aby u něj bylo podníceno ztotožňující spoluprožívání s postavami hry. Reálné působení v tomto ohledu podporovala zainteresovanost diváka, která vycházela z jeho osobních problémů a nacházela v televizním díle jejich odrazy. Dramatické uzly děje přitom měly být přesunuty z prvního plánu děje na úroveň zdrojů vnějšího jednání postav. Televiznímu dramatu tudíž oproti filmu lépe odpovídal myšlenkový charakter – tedy inscenace zobrazující myšlenkový svět lidí a jejich vztahy, aniž by je podřizovaly poučkám či pevnému autorskému stanovisku. Naopak měly postupně směřovat k výslednému pocitu a až posledními slovy předestřít určitý životní názor. Zdeněk Kubeček, Psychologie vnímání televizního diváka ve vztahu k televizní inscenaci. *Televizní tvorba* 1, 1963, č. 2, s. 21–31.

⁵¹⁴ Jiří Filip, [Televizní autor A. P. Čechov...]. *Kultura* 6, 1962, č. 4, s. 4.

⁵¹⁵ Svodka z tisku za měsíc prosinec 1961 (*Mladá fronta*, 4. 1. 1962). Spisový archiv ČT, INF, k. 532.

figurky“, které pouze zastupovaly to špatné, lepší a dobré ve společnosti. Dramaturgii přiznával v základě následováníhodný záměr, i když ten podle něj znevažoval sklon nezkušených tvůrců k „žánrovému obrazyování“,⁵¹⁶ jenž byl i důsledkem nedostatečného dramaturgického vedení. Dalším problémem pro něj byla i příliš drobnokresebná práce režie i herců, v níž se navzdory ostrým konturám charakterů a jejich problémů nakonec ztrácelo potřebné myšlenkové soustředění. Místo něj nacházel pouze volný řetěz banálních scén, v nichž se namísto jemné introspekce prosazoval „pochod hlubokých vnitřních citů“⁵¹⁷ – po zkušenostech se svěbytným charakterem televizního herectví pro kritiky již překonaná psychologická metoda.

Zdrženlivý postoj kritiků k jednotvárnému profilu původní televizní hry vyjádřil v obecnější bilanci i Ladislav Smoljak. Podle něj mladí autoři nepostrádali ambici rozpoutat společenskou diskuzi tématem, jehož základní otázka pro ně byla takřka bytostné povahy: jsou záporné rysy, jaké okolí přisuzuje dosud nezralému člověku nedílnou složkou jeho charakteru, či se jedná pouze o pomíjivé rysy na charakteru nezávislé? Smoljak stejně jako Schulz považoval za hlavní nedostatek to, že autoři prostor pro diskuzi a konfrontaci předem zahradili, jelikož ve svých hrách místo otázek pouze konstatovali fakta a hlubší souvislosti nahrazovali proklamací „mladý člověk je v jádru dobrý a zdravý“.⁵¹⁸ Tato abstraktní teze podle něj byla ve hrách pouze různými způsoby symbolizována, místo toho, aby základ děje odpovídal logice života. Příběhy se vyčerpávaly naplněním ideové konstrukce, a výsledek tak Smoljakovi připomínal spíše jednoduchý početní příklad.

Neúspěšné úsilí tvůrců dosáhnout autentického působení a přitom jej usměrnit v myšlenkovém obsahu podle něj nejzřetelněji vyjádřila inscenace *Lichá středa* (1963). Základní nerovnováhu mezi dojmem nepodmíněné observace a apriorním přístupem k řešení problematiky vstupu do života v tomto případě Smoljak vnímal jako nejzřetelnější, jelikož předurčila samotnou konstrukci syžetu: zatímco ústřední sekvence taneční zábavy zachovávala pozorovatelský odstup bez myšlenkového stanoviska a stylisticky se blížila filmovému trendu cinéma-verité, zbytek příběhu naopak nepřesáhl roli výchovného komentáře, jenž k zábavě přistupoval jako k ukázkovému materiálu. Pro televizní kritiku tkvěl zásadní autorský a dramaturgický problém v neschopnosti najít rovnováhu mezi otevřeným působením bezprostřední autenticity a soustředěnou výpovědí, která se často prosazovala příliš jasně a důrazně. Pro Ladislava Smoljaka a Milana Schulze se podařilo

⁵¹⁶ Milan Schulz [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 11, 1962, č. 2, s. 5.

⁵¹⁷ Tamtéž.

⁵¹⁸ Ladislav Smoljak, Mládí v televizním filmu. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 42, s. 14.

nalézt dialektický soulad mezi odstředivým a zároveň dostředivým působením televizního dramatu jedinému ze začínajících autorů – Jiřímu Hubačovi. Jeho první počiny ovšem měly jak pro většinu kritiků, tak z pohledu televizní instituce kontroverzní status.

Hubačův scénaristický debut *Zítřka a pozítří* (1961) se na obrazovky dostal kvůli zásahu Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ⁵¹⁹ až o dva roky později. Hra *Dlouhý podzimní den* (1961) byla vybrána pro setkání dramaturgů se spisovateli na Dobříši jako počín, který měl podněcovat ke vzájemné spolupráci na současných tématech, místo toho se setkala s jasným odmítnutím a pro přítomné znamenala nevhodný a opět ideově pochybený směr k televiznímu dramatu o současném člověku.⁵²⁰ A do třetice neuspěla inscenace *Tloušťák* (1961), která v dobovém diskursu získala až protispolečenský status a setkala se s rozhořčenými reakcemi diváků. Recenze v denním tisku k této hře zaujaly takřka shodné stanovisko, v němž uplatňovaly kritéria socialistické morálky.⁵²¹ Její odrazy v inscenaci kritici nenacházeli, jelikož Hubač ve snaze o co nejbezprostřednější autenticitu na nich, na rozdíl od jiných autorů původních her, nezakládal vedení zápletky. Autoři komentářů Hubačovým hrám vytýkali, že „tíhn[uly] k jakési nesprávně chápané komornosti“⁵²² a nedařilo se jim pronikat hlouběji do společenského dění, naopak podle nich skutečnost myšlenkově i celým svým pojetím zkreslovaly. Nikoliv proto, že Hubač neobstál jako vnímavý pozorovatel všedních dějů, ale protože se jeho obtížně čitelní protagonisté vždy konfrontovali se společností, kterou představoval jako nechápavý a necitlivý kolektiv, proti němuž se solitér nemohl bránit.⁵²³ Jeden z názorů z denního tisku tak sice uznal zvolenou metodu realistické sondy do nejvšednějších životů jako přesvědčivou, o to více ale zdůrazňoval základní nedorozumění v pojetí konfliktu: „[v]ykreslit dělníka jako typ využívající svého soudruha, bez jediného kladného rysu, to je přinejmenším zarážející, falešné a lživé“.⁵²⁴

Otázka pozice lidské individuality v rámci prosazovaného kolektivního soužití, která byla stěžejní pro generaci vstupující do života, tak narazila ve více exponovaných redakcích denního tisku na rozpor s oficiální představou výchovného působení dělnických kolektivů. Směřování k jádru autentických pocitů tudíž zůstávalo pro většinu kritiky projevem libovůle a konstrukcí, která neodpovídala oficiální představě realismu, který

⁵¹⁹ Zpráva o plnění usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize [24. 5. 1960]. NA, KSČ-ÚV-05/3, i. č. 11, i. č. 68, s. 5.

⁵²⁰ Milan Schulz [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 10, 1961, č. 13, s. 5.

⁵²¹ Viz Svodka z tisku za měsíc prosinec 1961. Spisový archiv, ČT, INF 532, k. 117.

⁵²² Dušan Havlíček, Místo televize není v závětrí. *Rudé právo* 42, 1961, č. 362 (30. 12.), s. 3.

⁵²³ Tamtéž.

⁵²⁴ Svodka z tisku za měsíc prosinec 1961 (Lud, 27. 12. 1961). Spisový archiv, ČT, INF 532, k. 117.

fungoval na zákonech socialistické etiky. Hubačův humanismus však byl odlišného charakteru, spočíval v tom, teprve si najít cestu k člověku, proniknout jeho omezenou vnější existencí – rovinou činů a společenské interakce. Tradiční dramatický rámec toto hledání svazoval, což se odráželo i v názorech recenzentů, že hra *Tloušťák* byla dějově roztržistěná, její postavy zběžně načrtnuté a zbytečně mnohomluvné, myšlenka rozostřená⁵²⁵ a styl uspěchaný a improvizovaný.⁵²⁶ Jeden z recenzentů Hubačův záměr pochopil jako snahu vyhovět dramaturgické citlivosti vůči všemu polopatickému, což mělo za následek, že hra „[...] končí jaksi impresionisticky dříve, než dojde k vrcholným situacím a konfliktu“.⁵²⁷

Zatímco tedy „běžná“ novinová kritika se silněji zakotveným stranickým pohledem přistupovala k televizní hře s obecnými požadavky uzavřeného dramatického tvaru s jasným myšlenkovým směrem, v kulturních periodikách Hubačovy hry pomáhaly ujasňovat specifitější kritéria pro původní televizní hru. Smoljak se Schulzem naopak přistupovali k trojici inscenací jako k portrétu – volné struktuře situací, jež mají výpovědní hodnotu pro postupnou charakteristiku lidského jedince, nikoli pro předem zvolenou etickou hodnotu, která měla být vyjádřena dramatickou zápletkou. Právě středobod člověka, který je sám zdrojem dějové struktury, představoval pro oba kritiky prostor, v němž televize mohla uplatňovat svůj potenciál. Televizní kritika v denním tisku nicméně již v roce 1963, kdy byla díky liberalizaci v oblasti kulturní politiky po XII. sjezdu KSČ uvedena zakázaná hra *Zítřka a pozítří*, stála za uměleckou a myšlenkovou oprávněností Hubačova pohledu. Pro recenzenta Lidové demokracie například inscenace byla „[...]dobr[ou] hr[ou] bez mentorství a kazatelství“,⁵²⁸ která podle něj sice nemohla ukázat východisko, ale způsob jakým promlouvala k soudobému problému ji řadil k „[...]závažným uměleckým příspěvkům o naší poválečné generaci.“⁵²⁹

I pod vlivem nových impulsů v oblasti kinematografie, které přinášela první díla československé nové vlny i dobové diskuze o konceptu cinéma-vérité, se Hubač dočkal určité rehabilitace a jeho opožděně uvedený debut byl kritiky shodně posuzován jako správná cesta ke skutečně funkční a společensky účinné televizní hře.

⁵²⁵ Ústřední denní tisk – prosinec 1961 (–von-, Sváteční dny u obrazovky. Práce, 26. 12. 1961). Spisový archiv ČT, INF, k. 536.

⁵²⁶ Ústřední denní tisk – prosinec 1961 (Eva Pleskotová, Smolař Baňásek. Mladá fronta, 30. 12. 1961). Spisový archiv ČT, INF, k. 536.

⁵²⁷ Svodka z tisku za měsíc prosinec 1961 (Zemědělské noviny, 29. 12. 1961). Spisový archiv ČT, INF, k. 532.

⁵²⁸ Svodka z tisku za měsíc červen 1963. (Lidová demokracie, 25. 6. 1963). Spisový archiv ČT, INF, k. 537.

⁵²⁹ Tamtéž.

Ladislav Smoljak si nad opožděnou premiérou inscenace *Zítřka a pozítří* položil otázku, v čem nevyhovovala, když se oproti jiným případům zdržela kritických výpadů a satirických prvků. podle něj její angažovanost spočívala v tom, že se jí podařilo jako jediné z celé dramaturgické linie, kterou neváhal předtím označit jako „konjunkturální“, dosáhnout obrazu skutečnosti takové, jaká je. Smoljak recenzi hry *Zítřka a pozítří* pojal spíše jako autorovu obhajobu, protože podle něj byl druh jeho talentu pro vývoj současné hry potřebný a „[...] s talenty jako Hubač by se mělo hospodařit rozhodně lépe, než dosud“.⁵³⁰ Hubačovu tvorbu postavil proti ostatním pokusům s jen „[...] skicovitě načrtnut[ými] figurk[ami], které v sestrojeném příběhu mají za úkol demonstrovat tu či onu ideu či tezi“.⁵³¹ Ty pro něj měly oprávnění jen vzhledem k publicistickému charakteru televize, ale v tvůrčím ohledu jej pouze nedokonale suplovaly.

Hubač sice rovněž volil v podstatě publicistické východisko, ale jako jediný byl podle Smoljaka schopen jej přesáhnout myšlenkovou klenbou. Uplatňované ideály v jeho podání ztrácely charakter teze a organicky srůstaly s příběhem a charaktery. Postavy, jako by „žily samostatným životem, měly lidský rozměr a vlastní tvář“.⁵³² Tento dojem Smoljak přisuzoval Hubačově schopnosti napsat téměř dokonalé dialogy – inteligentní, vtipné a autentické, a nevyužívat jich pouze ke koloritu či laciné atraktivnosti. Právě dobře odposlouchané repliky měly potenciál odkrýt „skutečný charakter, myšlenky a city nové generace“.⁵³³ A i když podle Smoljaka Hubač přistupoval k příběhu s pevným a přesným stanoviskem, nesklouzával do polohy kazatelů a moralizátorů jako jeho vrstevníci. Naopak obratně vytvářel dojem, že s nezralými a názorově tápajícími postavami problémy spoluprožívá a společně s nimi hledá odpovědi.

Milan Schulz zastával s Ladislavem Smoljakem v případě Hubačových her jednohlasný názor. Hra *Zítřka a pozítří* pro něj byla nejnadějnějším počinem ze skupiny generačních výpovědí, který se vymanil z „laškovného“ či „levně drásavého“⁵³⁴ pokusu o zachycení života autorových vrstevníků. I jeho fascinovala cesta, jakou Hubač společně s divákem pronikal skrze „zákruty slov“ až k samotnému vědomí zdánlivých chuligánů na okraji kolektivu, kteří se ve hře nevyznačovali navenek ničím víc, než omezeným rozhledem a povrchním vztahem ke světu. V možnosti průniku k na první pohled nepostřehnutelné podstatě lidského charakteru viděl Schulz optimismus Hubačových her,

⁵³⁰ Ladislav Smoljak, O zítřek a pozítřek televizní hry. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 26, s. 13.

⁵³¹ Tamtéž.

⁵³² Tamtéž.

⁵³³ Tamtéž.

⁵³⁴ Milan Schulz, O mladých lidech dnešních dnů. *Literární noviny* 12, 1963, č. 25, s. 8

jádro, k němuž divák musel dospět. Pak hra pozitivně přesahovala dojem bezvýchodné sociální stagnace, který Hubačovým prvotinám připisovali mnozí kritici a činitelé institucionální kontroly.⁵³⁵

Hubačův debut se tedy stal ohniskem názorů na skutečně funkční televizní hru, která naplňovala jak požadavky intimity a introspekce, tak aktuální společenský přesah. Pro Dušana Havlíčka představovala společně se seriálem *Tři chlapi v chalupě* základní pilíř aktivní dramaturgické koncepce, jejíž další prohlubování očekával. Nicméně televizní dramatika v tomto ohledu pro něj již žádné další impulsy nenabídla. Namísto obdobných her se společensky širším záběrem, u nichž Havlíček deklaroval potřebu neoddělitelné souvislosti společenské a osobní sféry, se se současnou hrou setkával jen v podobě psychologických dramatických črt, které přistupovaly k morálním problémům prostřednictvím subjektivní analýzy.⁵³⁶ Dramaturgie v jeho pohledu začala nabírat značné zpoždění za ostatními kulturními oblastmi, jejichž vyzrálá díla přesahovala pouhou tříšť záblesků a postřehu ze současného života a pouhou snahu hledat novou řeč:

„Když už literatura dávno cítí, že nemůže vystačit se zrcadlením životních útržků, že musí od sběru postřehů přejít k hlubší analýze a širšímu záběru, televize ještě jednou vrací se na opuštěné pozice. Tenhle návrat ovšem, když už film má za sebou Chytilovou, Konkurs, Černého Petra, Křik a televize sama Zítřka a pozítří, vaří ze zbytků a vyškrabává z truhly, paběrkuje.“⁵³⁷

Havlíčková reakce vycházela ze zkušenosti s inscenací *Tancovačka*, k níž zaujal velmi podobný názor Zdeněk Bláha v *Rudém právu*. Pro něj již bylo pro televizní hru málo, když setrvala pouze u téměř nedějové drobnokresby obyčejných situací a nálad současných příslušníků mladé generace. Vystihnout smýšlení a pocity ve volném sledu situací v pečlivě vykresleném prostředí bez podpory jednání a konfliktu se podle Bláhy nebezpečně přibližovalo literární konvenci. Jeho slovy „[...] kvalitu dramatu nemoh[la] tvořit barevná slovíčka, jimiž postavy vyprávějí o svých pocitech“ a „krevnatost literárního popisu způsob[ovala] chudokrevnost dramatu jako celku.“⁵³⁸ U původních her tohoto typu postrádal myšlenkové úvahy nad postavami, které by autor v divákovi probouzel bez toho, aby zaznívaly na rovině dialogických úvah.

⁵³⁵ Tamtéž.

⁵³⁶ Dušan Havlíček, Domácí víno. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 4, s. 12.

⁵³⁷ Tamtéž.

⁵³⁸ Tamtéž.

Obdobně problematické ohlasy vzbuzovaly u kritiky tzv. „adresné dramatické reportáže“, ⁵³⁹ v nichž se emocionální prostředky vlastní uměleckému zobrazení života vkládaly do služeb agitační funkce, aby posilovaly působivost občanské výzvy. U tohoto dramatického žánru, který představovaly především cykly *Rozsudek vyneste sami* a *Advokátní poradna*, bylo po kritiku problematické, že drama postav zůstávalo ilustrativní složkou pro primární reportážní účel. V rekonstruovaných skutečných případech bylo nutné zachovat co největší míru přehlednosti a jednoduchosti, a ve výsledku se tak nedalo zabránit schematickému a popisnému působení postav a situací. Například Jiří Filip považoval pokusy o syntézu dramatu a reportáže za scestné, jelikož jakákoliv publicistická forma podle něj musela naplňovat kritéria věcnosti a ověřených faktů, které by vybízely diváka ke zvážení ve své zcela konkrétní podobě. Uměleckou stylizaci faktů, v nichž zanikala jejich autentičnost, považoval za základní nesoulad s publicistickou funkcí jakéhokoliv reportážního útvaru. Posouzení životní reality, které bylo ve jmenovaných cyklech ponecháváno na divákovi, tak podle něj zkreslovaly požadavky dramatické struktury. ⁵⁴⁰

Dušan Havlíček považoval za nejproblematictější snahu tvůrců dodat jasně zacílené moraliťe obecnější platnost tím, že se pro potřeby dramatického tvaru poměrně libovolně zacházelo se samotným průběhem případu či charakteristikami postav a zařazením do širšího cyklu se vše muselo podřizovat předem danému rámci či spojovací postavě, jejíž přítomnost mnohdy působila nepravděpodobně. ⁵⁴¹ I pro Zdeňka Bláhu vznikl v tomto žánru rozpor mezi oporou vyprávění a způsobem její stylizace. Zatímco některé scény podle něj nepřesahovaly úroveň konstatujícího záznamu skutečnosti, v němž zůstala cesta k jejímu hlubšímu smyslu uzavřena, scény dodané autory naopak pouze ilustrovaly myšlenkové posláním příběhu bez potřebné životnosti. ⁵⁴²

Volně průchodná hranice mezi televizním dramatem a publicistikou funkcí byla pro kritiky bezúčelná a neopodstatněná. Neztotožňoval se tak se směrem televizní dramaturgie, pro níž bylo přestupování mezi oběma televizními oblastmi i bez sebe-reflexivních prvků esteticky progresivní (připomeňme i cyklus *Kriminalistická laboratoř*, v němž se inscenovaly ve spolupráci s odborníky skutečné případy s využitím moderních postupů vyšetřování). Jiří Filip uznával ve vztahu k odrazu skutečných dějů a kauz jen tu nejkratší cestu, tedy bezprostřední konfrontaci se skutečností bez nepravděpodobných dílčích

⁵³⁹ Dušan Havlíček, Hra nebo reportáž. *Kulturní noviny* 1, 1963, č. 29, s. 13.

⁵⁴⁰ Jiří Filip, Rozsudek vyneste sami. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 27, s. 13.

⁵⁴¹ Dušan Havlíček, Na ostří pravdy. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 12, s. 14.

⁵⁴² Zdeněk Bláha, Na cestě k současnosti. *Rudé právo* 44, 1964, č. 77 (17. 3.), s. 3.

konfliktů, za nimiž se autoři podle něj spíše kryli, „[...] bez vykombinovaných motivů a souvislostí, bez povrchnosti, trapné nadsázky a karikatury, bez kalendářové banality, charakterových schémat a stylové melanže.“⁵⁴³

Tomuto požadavku vyhovovala forma, které se více věnoval Jiří Lederer a jíž nazýval „reportážní hrou“. Ve svém článku v časopise *Plamen* přistupoval v roli obhájce k televizní hře *Škraloup* (1964), která se zabývala na příběhu z dělnického kolektivu obecnější otázkou rozporu mezi slovy a činy, mezi vztahem k jedinci založeném na formálních normách a vztahem etickým a zodpovědným. Hru, která vznikla v liberálním ovzduší roku 1963, zastihla doba, kdy kritické hodnocení programu ze strany ÚV KSČ vyvolalo kontrolu dramaturgické přípravy a administrativně byly pozastaveny a zpětně kritizovány téměř všechny hry ze současnosti.⁵⁴⁴ Stranická kritika našla překvapivě rychlou odezvu v názorech některých recenzentů. Opět se objevily námitky, že ztvárněné dělnické postavy působí jako nalomené charaktery a kariéristi.⁵⁴⁵ Jiří Lederer je naopak vnímal jen jako jedince „složitějších charakterů, než jak jsme zvyklí u novinářských článků“.⁵⁴⁶ Na adresu kritik, na nichž se opět začaly podepisovat staronové redakční směrnice, pronesl slova: „myslím, že bychom měli už zapomenout na slovník ze staré ‚estetiky‘ dogmatiků, který označuje obraz (byť umělecky třeba nepovedený) rozporuplné skutečnosti jako očerňování života“.⁵⁴⁷ Hra *Škraloup* si podle něj nezasloužila „vyřadit po staru“ a v závěru své recenze vyjádřil přání ať už autor „nikdy nestojí jako obžalovaný a recenzent ať ze sebe nedělá prokurátora“.⁵⁴⁸

Co si Lederer odvysíláním hry uvědomil, bylo to, že tato a podobné hry (včetně Havlíčkem kritizovaného cyklu *Advokátní poradna*) představovaly výsledek cílevědomého úsilí dramaturgie a cenil si na nich bezprostřední a provokující účinnosti. Důležitý pro něj byl jejich záměrně diskuzní charakter, který poskytoval řadu podnětů pro výměnu názorů. Dokonce navrhoval, aby vždy několik dní po odvysílání reportážní hry proběhla na obrazovce diskuze, v níž by se setkali autoři hry, pisatelé nejzajímavějších dopisů z řad diváků, televizní dramaturgové či filosofové, a ti se mimo jiné utkali i s názory televizních

⁵⁴³ Jiří Filip, Rozsudek vyneste sami. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 27, s. 13.

⁵⁴⁴ Jiří Lederer, Televize - diváci - kritika. *Plamen* 6, 1964, č. 3, s. 166.

⁵⁴⁵ Svodka z Čs. tisku 1964 (leden 1964). Praha: Československá televize 1964, s. 3.

⁵⁴⁶ Jiří Lederer, Televize - diváci - kritika. *Plamen* 6, 1964, č. 3, s. 166.

Ve hře se pracovní brigáda zkušených dělníků ujme mladého mladíka se "škraloupem", zaručí se za něj a snaží se mu pomoci získat důvěru kolektivu, ovšem využívá k tomu všechny prostředky – vylepšují před nadřizenými jeho skutečné zásluhy, berou jeho přerod jen z formální stránky a tím jeho návrat do společnosti spíše ještě více problematizují. [Anon., bez názvu]. *Československý rozhlas a televize* 31, 1964, č. 2, s. 9.

⁵⁴⁷ Jiří Lederer, Televize - diváci - kritika. *Plamen* 6, 1964, č. 3, s. 167.

⁵⁴⁸ Tamtéž.

kritiků. Otázky, které měly tyto hry otevírat, situoval Lederer na rovinu morálky a konkrétně se měly zabývat vztahy mezi jednotlivci, mezi jednotlivcem a institucemi a, jako v případě *Škraloupu*, mezi slovem a činem jednotlivců.⁵⁴⁹ Tedy nejednalo se již o pouhou rekonstrukci konkrétního případu, která nebyla ničím více než opisem novinového článku s případným závěrečným prostorem pro jednoduché divácké zhodnocení.

K typu televizního dramatu, k němuž Lederer směřoval, se nakonec ve svých úvahách blížil i Dušan Havlíček a označoval jej jako „problémovou hru“. Její základní znaky odpovídaly Havlíčkovu názoru, že „páteří umělecké tvorby televize musí být díla zápasící o mysl diváka v průsečících názorového střetání, v uzlových bodech rozporů soudobého vývoje společnosti“⁵⁵⁰. Televizní dramatická tvorba tedy měla v pohledu tří nejvýznamnějších televizních kritiků podněcovat úvahy a uvádět do pohybu otázky, o nichž by byl divák nucen přemýšlet a vytvářet si názor i odlišný od toho, který zastával autor. Těžištěm „problémových her“ byl pro Havlíčka tvořivý vztah mezi publikem a obrazovkou, který by se rozvíjel na bázi polemiky a uznával by soudnost diváka. U několika málo televizních inscenací tyto hodnoty nacházel, stav dramaturgie na jaře roku 1964 však již popisoval slovy krize či sterilita a konstatoval, že se televizní pracovníci vědomě vzdali ideového zápasu, jenž činil z „problémových“ her rovněž hry „problematické“.⁵⁵¹

4.5.2 Příklon k anglosaské inspiraci

Odmítavý postoj vůči původním televizním hrám jak ze strany ideologického oddělení ÚV KSČ, tak ze strany vedení Československé televize, které poskytlo pro stranické usnesení hodnotící podklady a iniciovalo prověrku s poměrně závažnými personálními postihy, se stal podnětem pro výraznější aktivitu televizní kritiky – i přes problematickou recepci většiny postižených inscenací. Jiří Lederer ještě na počátku roku 1964, který znamenal předěl pro dosud víceméně přirozený vývoj televizní dramatiky, konstatoval, že se dramaturgii televizní hry konečně podařilo dosáhnout ujasněné koncepce, jejíž výsledky odpovídaly představám, které sdílel společně s Havlíčkem a Schulzem. Stagnaci původní televizní hry na počátku šedesátých let a nejasná měřítká pro spolupráci se začínajícími autory připisoval skutečnosti, že v tomto období proběhla v redakci výrazná personální obměna. Nastoupila skupina mladých dramaturgů, kteří začali cílevědomě hledat nové možnosti, což se však podle Lederera neobešlo bez tápání a

⁵⁴⁹ Tamtéž, s. 166.

⁵⁵⁰ Dušan Havlíček, Žádný strach před televizí? *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 11, s. 12.

⁵⁵¹ Tamtéž.

pozitivní výsledky jejích snah se začaly projevovat až s několikaletým odstupem. Přičítal k dobru televizního vedení, jeho trpělivosti a citlivé kádrové politiky, že televizní dramaturgie získala možnost „[...] objevovat jakýsi vlastní názor“.⁵⁵² Pro Lederera důležité názorové sejetí odrážela skupina inscenací, mezi něž řadil citlivě aktualizující Bělkovu adaptaci Lermontovovy *Maškarády* (1963), reportážní drama *Putnáři* (1963), diskuzní hru *Škrálop* (1964) či „generační“ hru *Domácí víno* (1964). K nim přiřadil trojici právě uvedených her mladých autorů,⁵⁵³ které se objevily na obrazovce ve velmi krátkém časovém rozmezí a ve všech případech se jednalo o počiny „se silným akcentem na morální problémy, v nichž postavy hledaly cestu k čestnému životu, praly se s vlastními slabostmi i svým okolím, jen aby se za svůj život nemusely stydět, usilovaly o upřímnost a vnitřní pravdivost.“⁵⁵⁴

Obrat tak byl podle Lederera po dlouhém úsilí dovršen, tvůrčí síly „zakumulovány“⁵⁵⁵ a původní televizní hra se dočkala skutečné rehabilitace. Vedle tohoto pozitivního úsilí kladně vnímal i vývoj bratislavské dramaturgie, která naopak už několik let zakládala svoji pevnou koncepci na objevené dramaturgii významných světových literárních a dramatických děl, a v celku s pražským studiem se tak podařilo dosáhnout dramaturgické koordinace i rovnováhy.⁵⁵⁶

Než se přesuneme k důsledkům shora nařízených zásahů do chodu Literárně dramatického vysílání v polovině šedesátých let a k jejich odrazu v diskurzu o televizním dramatu, je důležité zdůraznit, že televizní kritika v té době přisuzovala dramaturgii československé původní hry ambici rozvíjet poměrně jednotnou představu specifického a dostatečně otevřeného modelu televizního dramatického díla. Jak bylo řečeno na začátku této kapitoly, již od sklonku padesátých let se někteří kritici opírali svými kritérii o v té době ještě ideální soubor dramaturgických postupů, který odpovídal novému směru americké televizní dramatiky, jehož průkopníkem byl zmiňovaný Paddy Chayefsky. Právě on a jeho následovníci měli paradoxně v době, kdy byl stranickými orgány vynucen zásadní odklon od původních látek ze současnosti, pronikavý vliv na utváření dramatické tvorby Československé televize.

Jejich tvůrčí přínos neprostředkovali pouze kritici a teoretici, ale právě v této době posloužil i jako základ pro nedirektivní usměrňování dramaturgie v rámci samotné

⁵⁵² Jiří Lederer, *Televizní hra upevňuje postavení*. *Plamen* 6, 1964, č. 7, s. 162.

⁵⁵³ Karel Nešvera: *Velká spravedlnost*, Sheila Ochová: *Cestička padajícího listí*, Milan Hendrych: *Favorit*.

⁵⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁵⁶ Tamtéž, s. 163.

instituce. Scénáře vydané v interní edici Studijního odboru ČT představovaly jasný impuls k tomu, jakým směrem postupovat ve spolupráci s televizními autory a kam vést vlastní dramaturgickou iniciativu. Ovšem dříve, než začala reprezentativní díla americké a britské dramatiky touto cestou pronikat do širšího povědomí tvůrců televizních her, již řada inscenací v podstatě naplňovala některé jejich charakteristické znaky svým humanistickým zájmem o morální profil postav v drobných všedních konfliktech. Především v obou případech situace nesloužily výstavbě dramatického oblouku, ale rozvíjela se v nich charakterizace postavy na kritickém rozhraní, které vyžadovalo nutný vnitřní posun. Kritika, jež na základě teoretické argumentace sama prosazovala hodnoty socialistického humanismu jako adekvátní společenský přesah specifické formy televizního dramatu, nakonec právě na základě těchto počínů přisoudila televizní dramaturgii dlouho postrádanou koncepci. V tomto ohledu tak ve všech třech oblastech (tvorba, instituce, odborný diskurs) působil vzácný konsenzus, který však velmi záhy přišel kvůli cenzurním opatřením o prostor k důslednějšímu uplatnění. Sdílené vzory byly po roce 1965 prosazovány a předkládány, případně i realizovány jako jedna z mála dramaturgických aktiv té doby, pro jejich přisvojení však vzhledem k obtížné situaci na poli původní hry nebyl potřebný prostor.

Jaké hlavní znaky do úvah o ideální televizní hře tedy vnášely dosavadní výsledky americké školy televizní dramatiky? Její zakladatel i teoretik Paddy Chayefsky stanovil v polovině padesátých let vlastní metodu dramatické tvorby na základě pronikavého vnímání soudobých společenských potřeb ve Spojených státech. Introspekce se v jeho pohledu stala programem dne, což dokazoval na přeplněných ordinacích psychiatrů, psychologických rubrikách v novinách i knižních bestsellerech o tom, jak správně uchopit život do vlastních rukou. Ještě nevyhraněná televizní umělecká tvorba pro něj představovala nejvhodnější prostor, v němž by mohl těmto požadavkům dostát a napojit se na nově nasměrovanou touhu po hlubším poznání: „Ve chvíli, kdy se lidé začínají obracet k sobě, přichází televizní drama. Nemá možnost rozvíjet se do šířky, ale místo toho je nadáno schopností pronikat do takové hloubky jako žádné jiné.“⁵⁵⁷

Kritička Eva Pleskotová roku 1967 považovala americký přístup k televizní dramatice již za svým způsobem klasický a jeho vznik byl podle ní poplatný počátečním omezením televizní techniky a hlavně příznačnou produktivitou práce v amerických studiích, jež hromadně přecházely na zakázkovou televizní tvorbu. Právě proto se v USA

⁵⁵⁷ Eva Pleskotová, Přeskočit svůj stín. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 7, s. 7.

objevilo nepřeborné množství návodů, jak psát pro obrazovku, které ve vzájemných reakcích daly vzniknout poměrně jednotnému názoru na specifické požadavky televizního dramatu. Podle Pleskotové pak méně vyvinuté evropské televize přistupovali k vyzrálé tvorbě Chayefského či Roda Serlinga jako ke vzoru, jenž se dokázal vyrovnat nesporným uměleckým počínům v jiných oblastech. Československá kritička jejich dílo stavěla mezi uznávané dramatiky Eugena O'Neill, Williama Saroyana a Tennesseeho Williamse. Rovněž přirovnala „miniatury všedního dne, v nichž obyčejný člověk nachází sám sebe a identifikuje se“⁵⁵⁸ k literárnímu proudu evropského naturalismu 19. století. První osobitý směr ve vývoji televizního umění popisovala jako metodu, v níž je realita zhušťována a postavy se exponují jen ve výjimečných okamžicích, jež jsou v něčem netypické v rámci jejich všednodenního života. Každá replika podle ní posunovala děj kupředu, každý nový charakter byl nutný pro základní motivaci charakteru výchozího, zápletky se rozvíjely až s biologickou precizností a soustředěný divák byl podněcován k intenzivní spoluúčasti. Naopak pro naturalistický popis a charakterizaci postavy prostřednictvím detailů prostředí nenacházela v nejlepších dílech americké dramatiky místo a považovala je za nevhodné příměsi v soustředěné introspekci.⁵⁵⁹

Chayefského tvorbu v druhé polovině šedesátých let vyzdvihoval společně s obdobným tvůrčím přístupem Teda Willise i teoreticky smýšlející scenárista Drahošlav Makovička, jenž prohlásil, že „v těch dvou je soustředěno všechno to, co až do dnešní doby představuje sumu toho, co se nazývá televizní specifikum“.⁵⁶⁰ Ve shodě s Willisem přiznával televizní naraci ve spojení se svébytnou komunikační situací až návrat k archetypálnímu „prvnímu vypravěči“: „televizní dramatik mluví sice k milionům, de facto k součtu jednotlivců, ke každému zvlášť, k rodině, jako k miniaturní divácké jednotce seskupené kolem vypravěče – televizoru.“⁵⁶¹ Na druhou stranu dvojicí prosazovanému typu tvorby přiznával objev dispozic mladého média, které podle něj naplňovaly „sociologicky obecnou tendenci současnosti“⁵⁶² – obrat k věcem soukromým, osobním a intimním. Tyto dispozice umožňovaly zkoumat nejprostší a nejobyčejnější vztahy a podle Makovičky přišel právě Chayefsky po zhodnocení možností obrazovky s poznáním, že „[...] každé vlákno našich vzájemných vztahů stojí za dramatickou studii“.⁵⁶³

⁵⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁵⁹ Tamtéž.

⁵⁶⁰ Drahošlav Makovička, Žena v županu. *Československá televize* 3, 1967, č. 49, s. 4.

⁵⁶¹ Tamtéž.

⁵⁶² Drahošlav Makovička, Čechovovské tajemství. *Československá televize* 3, 1967, č. 50, s. 1.

⁵⁶³ Drahošlav Makovička, Matka. *Československá televize* 3, 1967, č. 39, s. 4.

Neméně významný přelom vnímal Makovička v novém pojetí narativní struktury, která již nesměrovala pozornost k tomu, jak příběh dopadne, ale k tomu, co vyjde najevo. Tvorba americké školy televizního dramatu tedy byla pro něj specifická a jednotná v tom, že její vypravěčská metoda spočívala ve stále hlubším odhalování podtextů a v soustředěném pozorování jediného motivu, který byl doveden „až k jedinému syntetizovanému okamžiku krize“.⁵⁶⁴ Dobrou dramatiku z ní podle Makovičky činilo především to, že se nevyhýbala úskalím banality a odvažovala propojit nízký žánr „románů pro služby“ s důsledným hledáním hlubší pravdy. Nešlo v ní tedy o snahu přibližovat divákům to, co neznají, ale vypovídat pouze o nich samých.⁵⁶⁵

Prototypem Chayefského metody a prosazovaným vzorem nejen pro československou televizní dramatiku 60. let byly komorní hry *Matka* a *Večírek na rozloučenou*. Díky publikovaným scénářům jsou zřejmé i inscenační nároky, které vypovídají o naprostém soustředění na vnitřní konflikt postavy, jenž navenek může připomínat banální až úsměvnou anekdotu. V prvním případě je středobodem vyprávění stará žena, která tvrdohlavě odmítá uznat svůj věk, a místo toho, aby přijala bydlení u obětavé dcery, vydává se hledat zaměstnání i za cenu selhání a ponížení v kolektivu. V druhém případě několik hodin sledujeme mladého muže, který se smíruje se zprávou, že se stane otcem, a během mládežnické rozlučky se nejprve nové roli s podporou okolí vzpírá a posléze směřuje k přijetí manželství jako pevného životního těžiště. Jádrem strohého děje představují v obou případech velmi časté zámlky, které slouží k detailní studii tváře protagonistů i trajektorií vzájemných pohledů během jejich interakce s ostatními postavami. Dialogy jsou i přes řadu konverzačních scén pouze podpůrným prostředkem (banální několikaminutový rozhovor o rozdělování nábytku během stěhování v *Matce*, nesouvislé a míjející se dialogy v baru ve *Večírku na rozloučenou*) a hlavní „okno“ do vnitřního napětí a přerodu postavy představují expresivní momenty, které stojí na fyzickém projevu.

Vrcholem scénáře *Matka* je tak scéna telefonátu s dcerou, při němž postava staré ženy přechází od odhodlaného postoje k hořké rezignaci. V této scéně slova téměř nehrají žádnou roli a veškeré těžiště spočívá v tělesném rozpoložení postavy v dané situaci (střídání vrcholného vzrušení s okamžiky paralýzy rámuje samotný hovor, chvějící se hlas a přechod nervózního smíchu v hysterii, pohledy do prázdna, náhlé projevy těžké únavy). Postavy jsou v obou scénářích často zastihovány až uprostřed nejasných napjatých situací

⁵⁶⁴ Tamtéž.

⁵⁶⁵ Drahoslav Makovička, *Žena v županu*. *Československá televize* 3, 1967, č. 49, s. 4.

(především v expozicích obou scénářů), jejichž příčiny jsou teprve postupně rozklíčovatelné z několika významových detailů, a následně vycházejí najevo prostřednictvím banálních úkonů potlačované vnitřní pocity (v obou případech se jedná např. o pečlivě zaznamenaný proces ranního vstávání). Chayefskému šlo v jeho hrách především o aktuální niterné stavy, jež byly předmětem pronikavé introspekce, nikoliv o vyčerpávající profil postav včetně jejich motivací. Naopak motivace jsou v jeho scénářích podány náznakově a dá se pouze vytušit, co předcházelo malému výřezu z života charakterů a z jakých pohnutek přesně vyplývá již přítomné napětí v rodinných vztazích.

Vladislav Čejchan vyjádřil metodu tohoto autora ve zkratce jako „do detailů zevrubné studie malých životních úseků“,⁵⁶⁶ které podle rozšířené definice Dušana Havlíčka zrcadlily na malé ploše atmosféru a pohyb doby.⁵⁶⁷ Havlíček se zabýval přímou návazností mezi Chayefského intimními prvotinami a vyzrálými počiny původních televizních her Československé televize, jež přisuzoval zejména Jiřímu Hubáčovi. Především nesouhlasil se zavedeným prosazováním pojmu „miniatura“ u televizních her, v nichž byly záměrně osekávány relace, které by přesahovaly ztvárněné všední situace. V jeho pohledu specifická televizní dramatu mimo jiné tkvěla v možnostech nechat skrze část promlouvat dalekosáhlý celek, a „všednost“ pro něj tedy neznamenal redukci společenských vztahů, které přesahovaly životy jednotlivců. Právě tento požadavek byl pro Havlíčka tím, čím dokázala česká televizní dramatika obohatit americkou školu realistické hry. Díla autorů, kteří spolupracovali s pražským televizním studiem, podle něj nepostrádala zvláštní společenský akcent: „Táž věrnost realitě je ved[la] k tématům a příběhům typicky naší společenské provenience a odtud je už jen krok i k odlišným postojům a formálním postupům. Naši autoři klad[li] přinejmenším větší důraz na morální poslání a souvislost do intimity zahleděných příběhů se společenským ovzduším [byla] zřejmější.“⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Vladislav Čejchan, *Televizní hra a některé otázky vztahu televize a umění*. In: Vladislav Čejchan (ed.), *Televizní hry*. Praha: Orbis 1966, s. 285.

⁵⁶⁷ Dušan Havlíček, *Léta dozrávání*. *Kulturní tvorba* 1966, č. 41, s. 4.

⁵⁶⁸ Tamtéž.

Dušan Havlíček vnímal příklon československé televizní dramatiky k metodě konstrukce „celku z částí“ i v televizních dramatech, která směřovala k osobitě stylizované autenticitě (v minulé kapitole zmíněné inscenace *Šach mat* či *Byla jednou jedna budoucnost*). Tentýž princip podle něj odpovídal snahám vytvořit dojem bezprostřední reality prostřednictvím ostře vyčleněného detailu a montáže nejrůznějších obrazových a zvukových výrazových prostředků. Důležité bylo, že se k realitě a autenticitě směřovalo z fikčního východiska a složitě konstruovaná věrohodnost měla posílit i obohatit argumentační strukturu pro diskuzi nad velkými tématy. Havlíček zde viděl osobitý odklon od doposud dominujícího tvůrčího vztahu k reportážnímu dramatu (či „hře-faktu“), jenž přisuzoval tzv. „hamburské dramaturgii“, která v první polovině šedesátých let dominovala televizním festivalům. Jednalo se o linii her, jejichž náměty vycházely ze skutečných událostí, na jejichž základě se autorským uchopením očišťoval dramatický názor. Velkou pozornost vzbudila především

Právě charakteristický důraz československých televizních autorů na funkci intimních problémů jako společenské synekdochy⁵⁶⁹ na jednu stranu uspokojil hledání specifického televizního tvaru, jež by vybočilo z problematické roviny výrazových prostředků, na stranu druhou znamenal pro vyšší orgány ideologický problém. Hlavní důraz původních her se týkal vývoje morální pozice jedince v rámci širšího kolektivu, jenž představoval příčinu jeho vnitřního konfliktu a ambivalentního jednání. Tento rozšířený typ televizní tvorby představoval pro stranické orgány zásadní problém, jelikož v určitém smyslu prosazoval morální zásady odlišné od tradiční socialistické etiky, která neuznávala individualitu vymezenou vůči sociálnímu rámci. Cenzurní a personální zásahy způsobily, že dramaturgie pražského televizního studia byla nucena od tohoto modelu děl upustit a nedlouho předtím dosažená koncepce byla opět narušena.

Možnost, jak se vyrovnat s nepříznivou situací a najít nová východiska pro původní tvorbu představovalo právě věrnější zúročení méně angažovaného realismu americké školy. V odborném diskursu souběžně s odklonem od společensky angažovaných her sílilo úsilí prosadit několik let starý „americký model“, v čemž mohl hrát roli záměr rehabilitovat kompromitovanou autenticitu v televizním dramatu. U kritiky se toto směřování upevňovalo jako výraz nespokojenosti se zaměřením dramaturgické pozornosti k dramatizacím prověřených literárních děl, zatímco Studijním odborem ČT předkládané scénáře aktivně poskytovaly východisko pro novou situaci. Je příznačné, že jejich realizaci nedošlo k žádnému střetu s nadřazenými orgány, i když se dá jejich poklidná koexistence vedle převládající únikové tvorby vysvětlit i zachovávaným zakotvením děje v reáliích kapitalistické země. Intimní problematika současného člověka tak mohla být bezpečněji zarámována v „nedokonalém“ společenském systému. Přesto podporu takových scénářů jako studijního materiálu mohl umožňovat důraz zahraničních tvůrců na čistou introspekci, která využívala sociální rámec pouze jako samozřejmě vykreslované pozadí bez

inscenace *Jeden den*, dramatická rekonstrukce průběhu dne v koncentračním táboře. V případě této hry Havlíček považoval za zásadní problém prosazovaný objektivní (nekomentovaný) obraz, jenž se podle něj zvrhával v objektivismus, který vnímal jen jako jinou formou subjektivní manipulace s fakty. Věrohodné detaily vyvážané z historických souvislostí a bez prostoru pro autorský postoj pro něj představovaly problematické pojetí reality, kterému se naopak dokázala vyhnout realita konstruovaná pro účel myšlenkové složitě výpovědi. Tamtéž; Dušan Havlíček, *Jeden den bez iluzí*. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 12, s. 5.

⁵⁶⁹ Drahoslav Makovička vnímal odraz společenského kontextu skrze výsostně intimní sféru jako pojetí, které je vlastní čechovovské tradici: „V Čechovovi nepochybně jsou obsaženy společenské a i politické proudy, jsou v něm sociální naděje, touhy a předsevzetí. Ale vždycky a jediné jako věc člověka, jako předmět jeho osobního života, od něhož je nelze odpárat, neboť tento ‚svět soukromí‘ určuje stanoviska k nim, inspiruje je a zápasí.“ Specifický československý přístup k realistické introspekci se tudíž dá vnímat jako zúročení odkazu Čechova pasovaného na „prvního televizního autora“, jenž provázel naší televizní dramatiku od samotných prvních pokusů autorského rázu. Drahoslav Makovička, *Čechovovské tajemství*. *Československá televize* 3, 1967, č. 50, s. 1.

výraznějšího vlivu na podstatu psychologického či vztahového konfliktu. Pokud tento rámec zaujímal ve hře výraznější roli, tak se jeho kritika kryla s morálním selháním nejednoznačného protagonisty.⁵⁷⁰

Není jisté, do jaké míry přijali tento model za svůj tvůrci Jaroslav Dietl a Antonín Moskalyk v inscenaci *Těžká srdeční komplikace* (1967), ale v tomto ve své době ojedinělém původním počínu ze současného prostředí se jim podařilo jeho požadavky bezezbytku naplnit a snad i překonat díky většímu formálnímu důrazu na autentické působení.⁵⁷¹ Televizní kritika považovala jejich počín za televizní událost prvořadého významu a ve svých reakcích plně vyjádřila dlouho nenaplněvané očekávání. Celkově kladné ohlasy vyzdvihovaly schopnost dospět k „intenzivně lidským momentům“ a „základním životním otázkám“⁵⁷² v poutavé dějové úvaze, v níž se díky precizní montáži prolíná dokumentární autenticita (všední režim kardiochirurgického oddělení) s fiktivním psychologickým portrétem.

Důvěrná znalkyně Chayefského tvorby Eva Pleskotová inscenaci dokonce označila za dílo výjimečné i v kontextu zahraničního úsilí dosáhnout specifického televizního výrazu.⁵⁷³ Takřka dokumentární formou zachycených 24 hodin v životě lékaře, jenž provádí těžkou srdeční operaci svého blízkého přítele, mohla podle ní být jen vynalézavější informací o průběhu jedné náročné operace (využity byly skutečné záběry z operačního sálu). Vznikl však dramatický portrét muže, v němž byl odkrýván jeho komplikovaný vnitřní stav v kontrastu k chladně profesionálnímu vnějšímu jednání – „[...] složitý a dramatický život člověka, na jehož sebeovládání často závisí, zda druzí budou žít“.⁵⁷⁴ Zatímco v zahraničí již byli autoři anglosaské školy vnímáni spíše jako první televizní klasici a jejich důležitý impuls se vyčerpal společně s několikaletými filmovými experimenty na poli radikálního realismu (trend *cinéma-verité* či narativně a námětově bližší britský proud kinematografie špinavého dřezu), pro československou kritiku

⁵⁷⁰ Na tvůrce ovšem na rozdíl od televizní kritiky tento záměr nemusel mít vliv, o čemž svědčí přístup k Chayefského scénáři *Matka* v jeho bratislavské inscenaci. Kritici v jejím případě projevíli nesouhlas s větším důrazem režiséra Karola Spišáka na společenský rozměr konfliktu, jímž přesunul žánr intimní psychologické studie na pole sociálního dramatu s širším obzorem, než jaký nabízela předloha soustředěná výhradně na prožitek postavy (neschopnost starých žen vzdát se produktivního života, vnímaná především jako průvodní jev nedokonalého společenského systému). Například Jiří Lederer litoval, že tvůrce přistoupil k původně morálnímu problému ze sociologického hlediska. Obhajoval tudíž ryze individuální akcent a nikoliv bezprostřední vztah mezi jedincem a jeho společenskou determinací, jehož zdůrazněním Spišák v podstatě navázal na hry realistického proudu první poloviny šedesátých let. Viz *Čs. tisk o televizi 1967: měsíční přehled*. Praha: Československá televize 1967 (září, s. 6–7).

⁵⁷¹ Inscenace bohužel byla v následující dekádě skartována, tudíž nezprostředkovaný úsudek již není možný.

⁵⁷² *Čs. tisk o televizi 1967: měsíční přehled*. Praha: Československá televize 1967 (listopad, s. 6–7).

⁵⁷³ Eva Pleskotová, *Těžká srdeční komplikace*. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 11, s. 3.

⁵⁷⁴ Tamtéž.

představovaly stále ideál, který mohl být naplněn pouze výjimečně. Podle zmíněného názoru však měl stále potenciál převýšit důslednějším formálním uchopením původní předobrazy. Co se týče zahraničních trendů, žánr dokumentárního dramatu byl nadále vnímán jako progresivní, nicméně v souladu s vývojem v kinematografii se autentická rekonstrukce stala spíše prostředkem pro rafinovanou narativní strukturu či pro parabolické vyjádření, v němž se kladl důraz na závaznější obecnější výpověď.⁵⁷⁵

4.5.3 Nenásilný kompromis

Druhá polovina šedesátých let je obdobím do té doby nejpronikavějšího rozkolu mezi již poměrně ujasněnou představou kritiků o televizním dramatu a podmínkami, v nichž se rozvíjela televizní dramaturgie a jí iniciované tvůrčí počiny. Kritéria podložená studiem dostupných zahraničních pramenů a výměnou zkušeností na mezinárodních televizních festivalech, rychle ztratila půdu, na níž mohla být uplatňována a v souladu s tvůrčími podněty dále rozvíjena. V návaznosti na proměnu podmínek pro televizní tvorbu po roce 1965 prošla i reflexe televizní dramatické tvorby výraznou proměnou a oproti zájmu o jiné programové typy (především publicistiku či zábavné pořady nejčastěji v podobě komponovaných večerů jako byl *MATES* a *Barevné pátky*) se stávala čím dál víc okrajovou. Kritici kulturních periodik psali ve vztahu k novému kursu dramaturgie o nové krizi, rezignaci a ztrátě jakýchkoliv společenských ambicí. Museli se nějakým způsobem vyrovnat se situací, kdy vědomě problematizující, formálně i myšlenkově riskantní hry střídala jistota řemeslně obratných dramatizací prověřených literárních látek. Na jedné straně bylo nutné vzít v potaz, že posuzovaná díla vědomě obětovala podněty k dalšímu rozvoji úvah o specifických možnostech televize, na straně druhé se standart dramatizace i samotné realizace dostal u inscenací na tak vysokou úroveň, že bez ohledu na předchozí dramaturgický vývoj byly často nenapadnutelné.

I když kritici přistupovali k jednotlivým „výběrovým“ počínům z obecnějšího hlediska a poukazovali skrze ně na absenci tvůrčího přístupu k látkám, většinou se spokojovali s vágními odkazy na cyklicky se vracející krizi a nezabývali se hlubší diagnózou tvůrčích podmínek. Nanejvýše si situaci vysvětlovali „objektivními potížemi“, stejně jako tomu bylo na počátku šedesátých let. Například kladli vinu na nestabilní

⁵⁷⁵ Svědčí o tom například vítězná televizní dramata z mezinárodních televizních festivalů, např. britské *Rozpolcené já* (1967), v němž je na základě polodokumentárně snímaných výpovědí skládána diagnóza a osud schizofrenní dívky či belgická inscenace *Otevřený hrob* (1967), jež je zdánlivě bezprostředním zachycením pacifistického hnutí, jež přerůstá v alegorii o novém zmrtvýchvstání Krista. K tomuto trendu měly u nás nejblíže mystifikační televizní hry Zdeňka Bláhy.

poměry uvnitř instituce, v nichž údajně nadšení čas od času upadávalo a střídalo jej vyčerpání i ztráta smyslu a perspektiv vykonávané činnosti.⁵⁷⁶ Snaha postihnout příčiny odklonu od původní a aktivní tvorby a otevřeně je vztáhnout k institucionálním překážkám byla mimo diskuze v sekcích FITESu vyvíjena pouze ojediněle.

Nelze říci, že by důvodem zřejmé zdrženlivosti kritiků vůči analýze situace byly obavy z konfrontace s mocenskými orgány. Tomu nenasvědčuje ani neustávající kritická podpora publicistických pořadů⁵⁷⁷, jež přispívaly ke společenské reformě, ani bezostyšná interpretace společenských metafor, které kritici přijímali jako vítané záblesky aktivní dramaturgie ve výběru látek. Rovněž nelze uvažovat ani o překážkách ze strany příslušných redakcí, především co se týče progresivních periodik *Literární noviny* (do září roku 1967, kdy prošla redakce mocensky vynucenou obměnou) či *Plamen*. Televizní kritika ani v tomto období neztrácela nic ze své aktivní angažovanosti vůči věcem veřejným, nicméně ve vztahu k televizní dramatice bylo obtížné uplatňovat rozhodné soudy. Situace totiž byla nejasná a nezavdávala příčinu k hledání zodpovědnosti za situaci u vedoucích orgánů. Roku 1965 sice došlo ke stranické kritice pracovníků LDV s personálními důsledky a v televizi byly zavedeny určité kontrolní mechanismy⁵⁷⁸, nicméně od té doby nic nenasvědčovalo tomu, že by tvůrci naráželi na cenzurní překážky či byli z ideologického hlediska podrobováni interní kritice. Několik málo her, které odpovídaly koncepční dramaturgii poloviny šedesátých let a v lecčems ji dále rozvíjely, bylo na obrazovku uvedeno bez zřejmých problémů.⁵⁷⁹ Problém tedy nepřesahoval samotnou dramaturgickou praxi a jeho obtížná rozklíčovatelnost se odrážela v nejistém postoji kritiků, kteří většinou k inscenacím přistupovali jako k příkladům, skrze něž poukazovali na bezkonceptní výběr látek poplatný předpokládanému většinovému vkusu. Cílem většiny recenzí a komentářů tak bylo konstatovat krizi dramaturgie, jelikož

⁵⁷⁶ Jiří Lederer, Televizní vlnění. *Plamen* 8, 1966, č. 4, s. 167–168.

⁵⁷⁷ Kritika především vyjádřila výraznou podporu diskuznímu Pořadu *Spor* (1966) jenž byl koncipován jako fiktivní soudní přelíčení mezi kriticky smýšlející mladou generací a generací otců, zkompromitovanou svými postoji v období dogmatismu. Svodka z československého tisku – duben 1966. Spisový archiv, ČT, INF, k. 492, s. 2–5.

⁵⁷⁸ Kromě dosazení dvou náměstků pro ideově programové otázky s dlouholetými zkušenostmi ve stranické práci bylo zavedeno předběžné schvalování scénářů televizních her a soustavný vnější dohled nad dramaturgickou prací zajistilo zřízení poradního sboru externích odborníků – ideově-umělecké rady, jejímž úkolem bylo usnadňovat plnění ideově-tematických plánů odbornými a politickými doporučeními. Samotná tvůrčí iniciativa nicméně zůstala i přes tato opatření a jednorázovou prověrku plánu víceméně zachována. Zpráva o výsledcích práce rozborové skupiny pověřené zkoumáním stavu LDV ČT – Praha. Spisový archiv ČT, VE1, k. 140, s. 16.

⁵⁷⁹ Reportážně laděná společensko-kritická metafora *Konec velké epochy* (1966), živě vysílaná fiktivní reportáž *Případ Laroch* (1967), dokumentárně pojatá introspekce *Těžká srdeční komplikace* (1967).

estetických ani interpretačních podnětů, které by umožňovaly vnášet analytičtější pohled, se nedostávalo.

Ojedinelé pokusy zaměřit se na možné příčiny problematického stavu se na stránkách tisku objevily až téměř v polovině roku 1967. Iniciativní byla především plenární diskuze v televizní sekci FITESu, kterou svým referátem uvedl televizní kritik *Rudého práva* Jiří Pittermann. Rozhodl se jako člen předsednictva svazu uspořádat setkání s televizními tvůrci, především režiséry a dramaturgy, aby je přímo konfrontoval s vlastním názorem na trpnou konsolidaci (jeho slovy „kvietismus“) televizní dramatiky a publicistiky v průběhu posledního roku. Televizní dramatická tvorba se podle něj v daném časovém rozmezí začala podobat zaběhnuté sériovou výrobě, „[...] která – spoléhajíc na to, že se její výrobky kupují – nemá chuť, odvalu, ani příliš stimulů a prostředků k tomu, aby se pouštěla do náročnějších pokusů“.⁵⁸⁰ V tomto systému viděl výhody pro tvůrce, kteří se shora podporovanému stavu přizpůsobili, aniž by přitom museli zásadněji slevovat z určitých nároků na sebe samotné – ať z hlediska profese, tak jejich umělecké cti. Pittermann neupíral, stejně jako ostatní kritici, vznikajícím televizním inscenacím kvalitativně uspokojivou úroveň, postrádal však až na několik výjimek záměrně pěstovaná ambiciózní díla, „[...] zrající ve zřetelném tvůrčím zápasu a posvěcované individualitou tvůrce, osobitostí jeho pohledu na svět a na možnosti jeho neopakovatelného televizního vyjádření“.⁵⁸¹ Počinům dramaturgů podle něj chybělo směřování, tendence i vědomí cíle: „tvorba ustoupila produkci a původní originální myšlenka reprodukci“.⁵⁸² Prohlubující se pasivitě dramaturgie přičítal negativní vliv na již zřejmé profilování televizních tvůrců směrem k autorským osobnostem s vyhraněnými rukopisy a především s rozpoznatelnou myšlenkovou koncepcí. Kontinuita tvůrčích osobností nemohla být v daných podmínkách již zaručena.

Pittermann v kritizovaném dramaturgickém kursu vysledoval dvě dominantní tendence – příklon k divácky utilitární funkci většiny repertoáru (tedy k řemeslně zdatné žánrové tvorbě) a záměnu vyšších ambicí za funkci „zprostředkovatelskoreprodukční“, jež nesměřovala k osobité a tvůrčí adaptaci zvolené látky. I když jako ostatní kritici upozorňoval na téměř naprostou absenci spolupráce se současnými autory, oproti jiným ji byl schopen přijmout jako objektivní fakt daný nevýhodnými podmínkami pro spolupráci. Sám naopak považoval za skutečně koncepční úsilí dramaturgů se s autorským nezájmem

⁵⁸⁰ Nad poslední tvorbou. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 2, 1967, č. 4–5, příloha s. 7.

⁵⁸¹ Tamtéž.

⁵⁸² Tamtéž.

vyrovnat a hledat nová východiska. Příklon k adaptacím a zaručeným hodnotám v polovině šedesátých let tedy nevnímal jako přímý předstupeň krizového stavu. Hlavní problém podle něj spočíval v tom, že se dramaturgie postupně stala „pobídkovou“, jelikož ji ovládla „[...] snaha bez rizika vyhovět jednostranné poptávce, než provokovat zároveň potřebu a poptávku novou, třeba i za cenu občasných srážek s diváckými a programovými konvencemi“.⁵⁸³ Rozhodující funkcí aktivní dramaturgie pro něj byl právě odlišný vztah k divácké poptávce – tedy ne se jí volbou látek přizpůsobovat, ale cílevědomě ji stimulovat. A právě tento aktivní přístup vnímal v tzv. „dramaturgii zaplňování bílých míst v potřebách diváka“,⁵⁸⁴ kterou pro něj představovalo přechodové období po vynuceném ukončení éry televizních her suplujících publicistickou funkci.

Pittermann osobně vnímal tento zástupný typ televizního dramatu jako kompromis, který přinášel spíše problematické výsledky a osobně v něm neviděl cestu k vyzrálým formám. Nedostatečný prostor pro aktuální publicistiku podle něj svazoval dramatické tvorbu ruce, zatěžoval ji určitými tématy. Naopak vyšší stupeň pro Pittermanna představoval návrat zpět k adaptacím a dramatizacím, jejichž autorská uchopení akcentovala „[...] věčné a velké kategorie, velké city, velká střetnutí myšlenek, vášní, silné charaktery, kus návratu k dětství, zkrátka očist'ující zastavení, která každý z nás čas od času potřebuje a která nezřídka obsahují i věčně platné – tudíž i současně znějící – modelové situace“.⁵⁸⁵ Právě v televizním dramatu, které čerpalo z nadčasových myšlenkových ambicí jiných uměleckých disciplín, viděl ztracený klíč k divákovi. Ten umožňoval budovat předpoklady k nárokům obecnstva a cílevědomě si je přizpůsobovat v souladu s přirozenou potřebou člověka vstoupit čas od času do „očist'ující lázně“.⁵⁸⁶ Úsilí o filosofické nebo myšlenkové poselství pro Pittermanna představovalo rozhodující kritérium televizní dramatické tvorby, i proto vnímal jakoukoliv obhajobu dramaturgů personálními důsledky mocenských opatření za bezpředmětnou. Právě tyto zásahy naopak uvolnily prostor z jeho pohledu skutečně náročné televizní tvorbě, která díky poměrně volnému interpretačnímu poli předpokládala osobitá autorská hlediska jak v překladu dramaturga, tak v pojetí inscenace u režiséra.⁵⁸⁷

⁵⁸³ Tamtéž, s. 8.

⁵⁸⁴ Tamtéž s. 8.

⁵⁸⁵ Tamtéž, s. 9.

⁵⁸⁶ Tamtéž, s. 9.

⁵⁸⁷ Závěry Pittermannova referátu byly ze strany dramaturgů a režisérů přijaty téměř bez námitek jako přesný obraz situace, která podle nich odpovídala zbytečně autocenzurnímu postoji a rozpoutala ji únavná a setrvačná hra na jistotu. Názorově se s ním ztotožnil především Jiří Hubač, podle jehož zkušenosti neměl ani jeden scénář za poslední období potíže se schvalováním. Hubač tak problém nevztahoval ke vnějším

Ani Jiří Lederer ve svém článku *Truchlivá bilance*⁵⁸⁸ nepovažoval příklon k divadelním předlohám a prozaickým dílům za negativní důsledek bezkonceptní dramaturgie a nevztahoval se k němu problematicky ani z hlediska televizní specifičnosti. Naopak upozorňoval na průkopnickou roli adaptací a dramatizací, jež by byly zařazovány s přihlédnutím k výraznému poslání vůči současnému divákovi.⁵⁸⁹ Pro něj byla rozhodující ani ne tak velká a nadčasová myšlenka, která by byla schopná i po desítkách let živě promlouvat, jako její spojení se zřejmou ambicí dosáhnout společenské rezonance. Prosazovanou formu adaptace, která se opírala o několik konkrétních realizací⁵⁹⁰, definoval jako „[...] interpretac[i] děl námětově třeba starých, i děl klasických, která odkrývá jejich hodnoty, schopné vyvolat ve vědomí současníků potřebné napětí, napětí mezi divákem a obrazovkou“.⁵⁹¹ Podle Lederera by konceptní přístup mohl vytvářet i v tvůrčím poli závislém na nepůvodních látkách prostor pro „dramaturgovo a hlavně režisérovo sebevyjádření a přes ně vyjádření doby, současnosti.“⁵⁹² Pro Lederera byla právě toto jediná cesta, jejímž následováním by i televizní tvorba představovala vklad do soudobé národní kultury a „[...] stala se součástí progresivních aspirací současného umění“⁵⁹³ (účinek adaptací srovnával například s Krejčovými osobitými inscenacemi Shakespearových děl).

Pittermann i Lederer se přiklonili k nové tendenci, která v podstatě odnímalá čisté formě televizního dramatu možnost působit v oblasti vyššího umění samostatně, tedy bez

zábránám, ale především k tendenci tvůrců pohybovat se pouze na dvou pólech: buď se upínat na myšlenku, která zahýbá základem státu, nebo se myšlenky předem vzdát. Na základě Pittermannových podnětů uznal, že mezi těmito póly se otevíral výrazný prostor pro tvorbu „[...] která má myšlenky, kde jde o city, o nějaké očištění nebo návraty k něčemu.“ Podle režiséra Františka Filipa však bylo zásadní, že se nedostávalo myšlenek, které by byly v souladu s myšlenkami, jež odpovídaly pro něj ne zcela žádoucím pocitům obecnosti. A pokud chyběla chuť a síla prosazovat ty, které by z daných předpokladů vybočovaly, dramaturgie nemohla plnit aktivně svoji funkci. Tamtéž, s. 11–12.

⁵⁸⁸ Jiří Lederer, *Truchlivá bilance*. *Plamen* 9, 1967, č. 7, s. 152–153.

⁵⁸⁹ Pravděpodobně prvním televizním počinem, který cíleně zbavil klasickou předlohu prvků, které by bránily jejímu současnému a přímému vyznění, byla Bělkova adaptace Lermontovovy *Maškarády* (1963), která vzbudila u kritiky velký ohlas. Milan Schulz o ní napsal slova, která v podstatě předznamenala Ledererův revidující pohled na účinnost adaptace na obrazovce: "dobře promyšlená a kvalitně odvedená inscenace i tak zdánlivě odlehlelého klasického díla, ještě veršovaného, může promluvit velice živou řečí k úvahám o lidské morálce. Záleží na inscenátorech, zda dovedou zdůraznit a do současného jazyka převést všeobecně platné, byť v jiných okolnostech vzniklé osudy lidí, zda se neutopí v podružnostech dobové ilustrace, ale naopak vyhmátnou životné stránky předlohy." Své hodnocení v závěru recenze zobecnil v poznatku, že „[...] všude, kde bystrý a nebojácný publicista nebo umělec hovoří bez obalu, z očí do očí, rovně a jasně, všude tam si bude obrazovka dokonale rozumět s divákem. A to je ta nejintenzivnější aktuálnost, jakou si lze přát". Milan Schulz, *Na zlobu dne*. *Literární noviny* 12, 1963, č. 42, s. 8.

⁵⁹⁰ Mezi vůbec prvními počiny nové dramaturgické tendence, která reagovala na kritiku realistických her ze současnosti, vyzdvihl Lederer inscenaci *Ticho* podle románu Jurije Bondareva (režie: Eva Sadková) a adaptaci dramatu Liona Feuchtwangera *Vdova Capetová* v režii Jaroslava Novotného.

⁵⁹¹ Jiří Lederer, *Staronové problémy televizní dramatiky*. *Plamen* 6, 1964, č. 12, s. 168.

⁵⁹² Tamtéž.

⁵⁹³ Tamtéž.

opory v jiných uměleckých disciplínách. Avšak nejen u nich se začal objevovat sklon k televiznímu „klasicismu“, přestože nezastávali bezproblémový vztah ke vzrůstající míře řemeslného přístupu k inscenacím. Onen klasicismus se projevoval v touze po zralosti jak realizační, tak myšlenkové, v zavržení pouhé „užitkovosti“ a „časovosti“, jež byla ještě před dvěma lety považována za specifický znak televizního umění. Dosavadní směřování ke svébytné televizní estetice s osobitým přístupem k reprodukci skutečnosti, u řady kritiků ustoupilo novým nárokům, které přesně odpovídaly tradičním klasicistním představám. Konkrétně byla vyzdvihována schopnost přetvořit adaptované dílo tak, aby jeho složky vstoupily v novém tvaru do uměřené harmonie a vznikl by až dojem absence režisérské osobnosti.⁵⁹⁴

Dušan Havlíček tento přínos vnímal v sebekázni scenáristy, kamery a především režie, od níž očekával, že bude pouze účelně uzpůsobovat a uvolňovat prostor hereckému umění a pečlivě vystavěným dialogům.⁵⁹⁵ Síla a schopnost televize podle něj spočívala „v komorním vyjádření velké myšlenky dramatickou akcí herce“.⁵⁹⁶ Televizní dovedností pro něj bylo nikterak nesvazovat rozkoš z příběhu, umožnit potěšení z herecké tvorby a přijímat divadelní či literární povahu díla jako samozřejmou skutečnost. Kvalitní televizní drama mělo vyvolávat otázku, proč se vůbec vztahovat k televiznímu umění, když vše jde tak snadno.⁵⁹⁷ Nejen pro Havlíčka, ale i pro ostatní kritiky z předních kulturních periodik představovala vzorový model pro jejich úvahy o televizním klasicismu stejnojmenná adaptace myšlenkově složité novely Jerzyho Andrzejewského *Noc bez úsvitu* (1967). Havlíček ji vyzdvihoval proto, že se autoři vyhnuli jakékoliv symbolice a komplikovaným způsobům vyprávění. Naopak přistoupili ke vnitřnímu konfliktu kacíře, který se bláhově

⁵⁹⁴ Dušan Havlíček, Herci a režiséři. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 4, s. 13.

V recenzi na adaptaci *Hoře z rozumu* (1966) Dušan Havlíček konstatoval, že právě touto inscenací její režisér Antonín Moskalyk dospěl k „plné a přesvědčivé zralosti“, což přisuzoval následujícím znakům: bohatosti obrazového řešení, účelnému a uměřenému klidu, klasicky vyrovnanému střídání velké stupnice záběrů, jež se důsledně podřizovalo myšlenkovému pojetí díla, vnitřní struktuře dramatu svrchovaně členěné rytmem záběrů, které vytvářely logickou hierarchii uzavíraných celků, a výtečnému prostorovému řešení, jež umožňovalo přehledné rozmístění výstupů a jejich charakterizaci. Dušan Havlíček, Zrání tvůrčího stylu. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 49, s. 12.

Sklon ke klasicismu se projevil i v recenzích Zdeňka Bláhy. Například u adaptace *Zločinu pátera Amara* (1968) vyzdvihoval střídme pojetí inscenace, v níž byly všechny složky (jednoduchá a přitom výrazná kamera, jemná výprava citlivě podtrhující výtvarnými symboly dané téma, spolehlivé herecké výkony předních herců) soustředěny k přesnému, nepopisnému a vnějškově neefektivnímu vyjádření a podařilo se v ní podle něj uchovat plastičnost děje a postav hodnou klasické realistické literatury. Zdeněk Bláha, Zločin pátera Amara. *Rudé právo* 48, 1968, č. 171 (22. 6.), s. 5.

⁵⁹⁵ Dušan Havlíček, Půl týdne úspěchů. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 46, s. 13.

⁵⁹⁶ Dušan Havlíček, Adaptace jako tvorba. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 46, s. 12.

⁵⁹⁷ Dušan Havlíček, Půl týdne úspěchů. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 22, s. 13.

rozhodl bojovat proti inkvizici z jejích vlastních řad, co nejjednoduššími prostředky – zejména velkorysým prostorem pro svobodnou hereckou tvorbu.⁵⁹⁸

Je otázkou, do jaké míry byl odklon od sebereflexivního uplatnění televizních dispozic vyvolán direktivně podnícenou změnou tvůrčích preferencí. Zda opět hrály primární roli podněty ze strany dramaturgů, jimž se kritici byli ochotni přizpůsobit a stanovit nová hodnotící měřítka. Pravděpodobně největší vliv ovšem mohly mít rozpaky nad televizními dramaty, která popírala úsilí o esteticky nezávislou formu, a přesto oproti všem dosavadním pokusům působila jako zralá díla a sváděla k tomu, začít hovořit v rámci televize o skutečných autorských osobnostech. Televizní autorský styl se totiž oproti filmu odvíjel od adaptace a projevoval se ve schopnosti silně individuálního překladu, který však dokázal zachovat v pozadí věrnost původnímu autorovi a kongeniálně s ním souznít. Zároveň se televizní autorství hodnotilo na základě prozíravého výběru předlohy, který vypovídal o důsledné názorové kontinuitě – tedy osobní koncepci, která byla v diagnóze dosud nejhlubší dramaturgické krize citelně postrádána.

Představu skutečného televizního autora⁵⁹⁹ naplňovala především režisérka Eva Sadková, která volbou látek a jejich skutečně autorskými úpravami směřovala z pohledu kritiků ke zřetelnému sebevyjádření. Spojnicí jejích počínů byly podle Evy Pleskotové především ženské hrdinky, které sdílely základní charakterové znaky, názory a osud „bezbranných obětí mužského racionalismu“.⁶⁰⁰ Jiří Pittermann vnímal zároveň její tvůrčí naturel ve schopnosti intenzivně pronikat základními lidskými situacemi (respektive jejich odrazy v jediném momentu), které by se daly snadno shrnout to krátké věty, a měnit je v sevřené vztahové studie s důrazem na co nejmenší nuance. Nejsilnější rys jejího rukopisu, který přímo označil na jednu z cest moderní televize, vnímal ve schopnosti

⁵⁹⁸ Dušan Havlíček, Noc bez úsvitu. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 11, s. 12.

⁵⁹⁹ Důsledně osobitý styl televizního inscenování byl kritiky vedle Sadkové přiznáván ještě režisérovi Janu Matějovskému, který podle některých názorů dokázal najít alternativu k dominantnímu sklonu režisérů k „civilnímu realismu“. Přesto byl jeho přístup dlouho přijímán jako problematický a méně „televizní“. Podle Zdeňka Bláhy Matějovského inscenace neimitovaly skutečnost, ale ve zvoleném řádu vytvářely novou uměleckou realitu. Jeho způsob stylizace však směřoval k neživotné abstrakci a k důrazu na efekt, jenž předstíral osudovost a myšlenkovou velikost tam, kde byly zbytečné. Přesně rozvržená koncepce navíc neposkytovala prostor pro skutečně tvůrčí rozvíjení látky, především proto, že herci byli omezeni pouze na plnění zadaných funkčních pohybů. Milan Schulz nazval Matějovského styl obratem „scénický stroj“, který odolává jakémukoliv náznaku přirozenosti a vše v něm musí podléhat přesně vypočtenému rytmu a kompozici. V tomto ohledu pro Schulze nevyhovoval objektivně danému základu televizní obrazovky, kterému přisuzoval v první řadě bezprostřední a spontánní efekt.

Viz: Dušan Havlíček, Průměrný úlovek. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 6, s. 13; Zdeňk Bláha, Voják Tanaka. *Rudé právo* 46, 1965, s. 294 (23. 10.), s. 2; Milan Schulz, Před festivalem. *Literární noviny* 15, 1966, č. 25, s. 8.

⁶⁰⁰ Eva Pleskotová, Studie jednoho strachu. *Filmové a televizní noviny* 1, 1967, č. 11, s. 2.

vytvářet plastický obraz intimního vztahu v přesahu pouhých útržků: pohledů, gest, přesně volených slov, nářezů a detailů, které se často vyhýbaly lidské tváři.⁶⁰¹

I když se Eva Sadková promyšlenou fragmentarizací prostředí dotýkala specifického televizního přepisu, který by nebyl na jevišti realizovatelný a na filmovém plátně únosný, kritika věnovala výraznější pozornost režisérčině rozhodnutí zachovat v adaptacích autorův hlas v maximální možné míře. Sadková nechávala prostřednictvím jeho vlastních formulací zaznít stěžejní myšlenky a také pasáže, která měla na zvolených literárních textech nejraději, což je další rozměr jejího autorského vkladu. Sadkovou prosazovaná forma televizního dramatu na hranici literárního pásma a inscenace, která do velké míry pracovala s napětím mezi volnou dějovou interpretací a doslovně převzatými myšlenkami, představovala pro kritiky plnohodnotný stylový přínos a nesporný doklad legitimacy literárních adaptací na televizní obrazovce.⁶⁰² Přítomnost vypravěče byla vítána jako vhodný prostředek, který odkláněl adaptaci od divadelní dramaturgie a navíc zajišťoval pro televizi tolik důležitou možnost zkratky – překlenoval dramaticky málo nosná místa a osvětloval hlouběji vnitřní rozpoložení postav, na něž se románový děj u Sadkové v podstatě omezil. Funkce vypravěče tak poté, co pro ni v nových způsobech filmového vyprávění nebylo místo, mohla podle kritičky Evy Pleskotové nalézt oprávnění právě na obrazovce.⁶⁰³

Sklon k televiznímu klasicismu i k oceňování autorské individuality v kritickém subdiskursu nakonec představoval výrazný návrat k „nečistým“ formám, který snad měl spíše v ideálních představách hledat místo pro autorsky chudou televizní tvorbu v „orchestrálním obsazení celé naší kultury“⁶⁰⁴ - tedy po boku nových estetických i společenských impulsů v dobové literatuře, filmu a divadle. Požadavkem kritiků však rozhodně nebylo, aby se televizní drama opětovně napojilo na tradičnější estetické systémy a využívalo jejich formálních postupů. Zpětný příklon naopak spočíval v tvárném využití bytostnějších filosofických předpokladů tradičních uměleckých disciplín, jejichž díla pro televizní dramaturgy a režiséry sloužila jako zdroj uvědomělého a v ideálním případě angažovaného autorského gesta. Kritika se rozhodně nestavěla proti ambici dramaturgů získávat tímto způsobem přístup televizním dílům do vyšší sféry umění trvalé hodnoty.

⁶⁰¹ Jiří Pittermann, Věci na pravém místě. *Rudé právo* 49, 1967, č. 302 (8. 11.), s. 5.

⁶⁰² Např. ve všech recenzích byla její inscenace *Studie jednoho strachu* (1967) považována za událost, která po dlouhé době poskytla nový podnět k úvahám o televizní specifičnosti i nesporný důkaz o umělecké legitimitě literárních adaptací na obrazovce. *Čs. tisk o televizi 1967: měsíční přehled*. Praha: Československá televize 1967 (listopad, s. 3).

⁶⁰³ Eva Pleskotová, Studie jednoho strachu. *Filmové a televizní noviny* 1, 1967, č. 11, s. 2.

⁶⁰⁴ Jiří Lederer, Truchlivá bilance. *Plamen* 9, 1967, č. 7, s. 152–153.

Naopak považovala za mimořádné ty počiny, u nichž tvůrce dokázal v myšlenkově hodnotné předloze rozpoznat potenciál pro naplnění základních principů televizní působivosti, využil pokročilých narativních metod literatury a jejich přepisem do audiovizuální řeči posílil mnohohrstevné vnímání díla.

V tomto ohledu představovala televizní inscenace *Případ Korneta Jelagina* (1968) pro kritiku objevnou adaptaci, která odpovídala progresivnímu proudu televizní dramatiky. Metoda vyprávění založená na postupné výstavbě vnitřního světa mladého páru, který rekonstruuje výslechy svědků a obviněného vraha, podle Zdeňka Bláhy inspirovala dramaturgy čechovovskou kresbou postav, které nejsou určeny jejich vlastnostmi, ale vnitřním napětím. V souladu s požadavky koncepční dramaturgie první poloviny šedesátých let Bláha vyzdvihoval, že postupně vytvářený intimní portrét neodkazuje k vyšinutému, nenormálnímu jedinci, ale k člověku pochopitelnému a důvěrně blízkému, jehož psychologické tendence dozrály jen do výraznější podoby. Jeho fascinace adaptací takřka neznámé povídky Ivana Bunina tak plynula ze šťastného shledání s na několik let opuštěnými ambicemi původní televizní tvorby, ale i z objevu, že televizní objektivizace věrně přejaté vypravěčské metody umožnila zpřístupnit vrstvy, které byl v předloze schopen odhalit jen vnímavější čtenář.⁶⁰⁵

Nový požadavek „neviditelného“ inscenování měl daleko blíže k dílčí tendenci v hodnocení konkrétních děl, která spoléhala na obratné dialogy a pečlivě rozzáběrovanou hereckou akci, než k nově prosazovanému dogmatu. Kritický úspěch inscenací *Případ Laroch* či *Těžká srdeční komplikace* svědčí o tom, že nadále přetrvával kladný vztah k úsilí o televizní specifičnost v krajních formách na pomezí televizního dramatu a reportážních/dokumentaristických postupů. Zdeněk Bláha vnímal po zkušenostech z mezinárodních televizních festivalů hlavní přínosy původní televizní hry tam, kde se dokázalo sloučit dokumentární věcnost s myšlenkově záměrnou stylizací, což byl případ právě těchto dvou vymykajících se počínů.⁶⁰⁶ Nicméně pokud se objevily ojedinělé závěry o specifickém charakteru československého televizního dramatu a snahy určit, v čem spočívaly jeho hodnoty v porovnání se zahraničními počiny, vyzdvihovala se právě schopnost tvůrců dospět ke klasicky uměřenému tvaru.⁶⁰⁷

Součástí preferovaného bezprostředního působení televizního dramatu na diváka nebyla u řady kritických ohlasů představa o realistické kresbě postav a prostředí, naopak

⁶⁰⁵ Zdeněk Bláha, Dvě dramtizace, *Rudé právo* 48, 1968, č. 33 (3. 2.), s. 5.

⁶⁰⁶ Zdeněk Bláha, Pofestivalové zamyšlení. *Rudé právo* 45, 1965, č. 171 (22. 6.), s. 2.

⁶⁰⁷ Dušan Havlíček, Herci a režiséři. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 4, s. 13.

upřednostňovaly v zájmu současného myšlenkového vyznění jemnou míru stylizace. „Studie situace, která sice má dobový kostým, ale kterou lze snadno přesadit do kostýmů a konfliktů jiných, ať už společenských nebo zcela soukromých“ – tak představil Milan Schulz původní televizní hru *Waterloo* (1967), podobenství o mocenském systému, jenž v okamžiku krize sám sebe nezastavitelně a v křeči přibližuje vlastní sebezáhube. Myšlenková podnětnost hry a její nadčasový charakter se setkaly u kritiků s jednohlasným uznáním, námitky ale vzbudilo rozhodnutí režiséra inscenačně potlačovat aktualizační smysl historické události. Vnější zdání rekonstrukce skutečné situace a důraz na faktizující prvky hry podle Schulzova názoru vyznění inscenace oslabovaly a působily nelogicky vzhledem k jednoznačnému směřování všech motivů ke zobecnění.⁶⁰⁸ Vyšší míra realistické popisnosti a konkretizace byla na překážku, jelikož primární funkcí inscenace nebylo převyprávění převzatého děje, ale důraz na jeho komunikaci s publikem ukotveným v současnosti. Podle Jiřího Pittermanna předpoklad účinnosti a sdělnosti historické paralely spočíval především v tom, že povaha jevu byla postižena v jeho historické konkrétnosti, nicméně bez drobnokresebného historizování. U inscenace *Noc bez úsvitu* tak vyzdvihoval především odvahu osekát téměř veškerý kontext probíhajícího dialogu, například volbou prázdného, nepopisného interiéru v trvalém příšeří či absencí vnějších atmosférotvorných prostředků. Vše se podle Pittermanna soustředilo k „rozehrání dramatu myšlenek“⁶⁰⁹ a k vnitřnímu smyslu – stroze, věcně a bez tlaku na aktualizaci za každou cenu.

Eva Pleskotová považovala naprostou redukci televizní mizanscény za příslib nové, účinné formy, která podle ní byla svébytným přínosem Československé televize a stejně jako hry Sadkové ji považovala za vyšší stupeň starších literárních pásem (původně tento televizní žánr zahrnoval četbu herce před kamerou, již doplňovalo několik dramatizovaných pasáží). Součástí tvůrčí metody uplatněné v adaptacích Lermontovovy *Maškarády* (1963) a Dürrenmattova *Maléru* (1965), jež podle kritických reakcí tvořily první pilíře kanonického souboru tzv. „dramaturgie zaplňování bílých míst“, bylo podle Pleskotové seškrtání scén na základní dějovou kontinuitu, dekorace užívané v pouhých náznacích a intimní souhra světla, herce a kamery.⁶¹⁰ I v recenzi na původní společenskou sci-fi hru *Konec velké epochy* (1966) viděl její autor Dušan Havlíček v principu komornosti, potlačeného kontextu a evokace znaky specifického televizního stylu a žánru. Vyzdvihoval důsledné situování děje do jediného prostoru izolovaného od vnějšího světa a

⁶⁰⁸ Milan Schulz, Průbojnost. *Literární noviny* 16, 1967, č. 25, s. 8.

⁶⁰⁹ Jiří Pittermann, *Noc bez úsvitu*. *Rudé právo* 47, 1967, č. 66 (7. 3.), s. 5.

⁶¹⁰ Eva Pleskotová, Magické slovo experiment. *Film a doba* 16, 1967 č. 7, s. 386.

schopnost autorky i režiséra rozvíjet napětí mezi kavárnou a tušeným děním „venku“, které bylo prostředkováno světlem, zvukem, rozhlasem a televizním zpravodajstvím.⁶¹¹

Tyto způsoby stylizace reality odpovídaly pro televizní kritiku žádoucí rovnováze mezi požadavky hlubšího realismu (schopnost neilustrovat současnost klasickým textem, ale „jít našemu času pod kůži“, která odpovídala úvaze, že „[...] jsou jen obecně lidské otázky, problémy, typy a postavy. A z nich si každá doba vybírá ty své, chcete-li, vrací se k některým z nich, ale jen proto, aby je vrátila – zase nazpět z jejich ‚věčnosti‘ a ‚nadčasovosti‘“),⁶¹² přítomnosti konkrétního dějinného rámce (s potlačenou mírou historické popisnosti, aby nezanikala metaforická paralela) a stylizačního důrazu na vyznění těch myšlenek a situací, které sloužily aktualizovanému pojetí (především různé formy redukce dějových kontextů).

Prosazovaná představa koncepční tvorby naplňující vyšší umělecká měřítká ovšem odpovídala pouze zlomku televizní dramatické tvorby, která jako celek zahrnovala širší repertoár stylizačních možností. Převládající případy, kdy stylizace sloužila více zobecňujícímu či žánrovému záměru, a pronikala tak do vnitřní autenticity situací a interakce mezi postavami, se u kritiků setkávaly s odmítavými reakcemi: zmiňovaly jsme již styl „scénického stroje“ u Jana Matějovského⁶¹³, který podřizoval konkrétní dějovou akci abstraktní rovině vyjádření myšlenek, adaptace *Hoře z rozumu* (1966) představovala i přes příkladnou aktualizaci původního Gribojedova textu problém vzhledem k silné groteskní rovině⁶¹⁴ a přehlíženy byly snahy o věrnost dobovým stylizačním postupům, například u inscenace *Slunečnice* (1967), jež v souladu s autorem předlohy naplňovala ruskou představu francouzského vaudevillu.⁶¹⁵

V závěru minulé kapitoly byla položena otázka, zda vzrůstající angažovaný postoj televizních kritiků v sobě zahrnul i obhajobu ideálu televizního realismu a zda pro kritiku znamenal rozpor mezi reflexí a tvůrčími podmínkami téma k politicky motivované diskuzi. Analýza dobových reakcí sice vypovídá o tom, že si kritici uvědomovali nepřirozenost celkové situace, ale otevřeně se k ní vztahovali pouze na poloveřejných platformách příslušných k FITESu. Pro běžnou recenzní praxi byl naopak typický kompromis, který hledal rovnováhu mezi stylizací a sklonem k nadčasovému působení na jedné straně a kontinuitou dosavadních principů televizní specifičnosti na straně druhé.

⁶¹¹ Dušan Havlíček, *Televizní sci-fi. Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 13, s. 12.

⁶¹² Drahoslav Makovička, *Klasika na obrazovce. Československá televize* 2, 1966, č. 49, s. 1.

⁶¹³ Viz pozn. č. 599.

⁶¹⁴ Milan Schulz, *Finiš. Literární noviny* 16, 1967, č. 1, s. 8.

⁶¹⁵ Milan Schulz, *Co lze a co nelze. Literární noviny* 16, 1967, č. 17, s. 8.

Kritikou nejprosazovanější díla nové dramaturgické linie *Noc bez úsvitu* (1967) a *Waterloo* (1967) i autorské adaptace Evy Sadkové totiž v podstatě odpovídaly řadě znaků, které byly pro hodnocení televizní dramatiky v první polovině šedesátých let stěžejní: společný byl pro ně důraz na komorní a soustředěný tvar, v němž dějová i formální redukce spolehlivě vede pozornost k samotné podstatě, i otevřená komunikace s publikem skrze evokativní pojetí situací a práci s tušenými přesahy (především důsledné řešení Evy Sadkové naplňuje Kučerův princip klíčového celku). Požadavek aktualizovaného čtení v prvních dvou případech, dodával zdůrazněným myšlenkám apelativní společenský význam a v podstatě rozvíjely žánr dramatické črty, nicméně již s uměleckým (tzn. ne čistě účelným) opodstatněním.⁶¹⁶

Kritika tedy zastávala ve vztahu k novému dramaturgickému kursu dvojí pohled: jeden realističtější a odpovídající adekvátnímu zhodnocení dobové praxe, a druhý ideálnější, v němž prosazoval vlastní pohled podložený předchozími úvahami. Konkrétně rozlišovala mezi bez námitek přijatelnými inscenacemi, u nichž došlo k souznění s autorem a řemeslně obratnému ztvárnění bez rušivých inscenačních prvků, a mezi prosazováním zmíněných vzorových případů dramaturgicky koncepční tvorby, k nimž posléze často odkazovala jako k vyšším kritériím tvorby. Tímto způsobem se kritici poměrně obratně vyrovnali s novou situací na poli tvorby bez nutnosti opustit původně zastávaná stanoviska. Takový přístup pro ně představoval možnost, jak tato stanoviska nadále předkládat tvůrcům, jejichž odlišná hlediska v podstatě nebyla z objektivního hlediska napadnutelná.

Na druhou stranu tendence kritiků spojovat televizní klasicismus se znaky tvůrčí zralosti odpovídala jejich snaze podřídit se novým normám, které televizní dramaturgie prosazovala v zájmu povýšit televizní tvorbu do sféry vyššího umění. V podstatě se však toto hodnotící měřítko svébytným způsobem vyrovnávalo s přejímanými literárními a

⁶¹⁶ Televizní kritika skrze reflexi zmíněných děl projevovала kladný vztah k metaforickému jazyku her. Ten ovšem v jí preferovaných inscenacích nevycházel z dějových symbolů, ale byl rozprostřen v dějové struktuře, jež postupně upevňovala obecnější vnímání charakteru postav v konkrétních situacích. Zohledněním nadhledu na konflikt v aktualizující interpretaci, která směřovala k principiálním otázkám socialistické společnosti bez lidské tváře (inscenace se často týkaly problému dominance instituce nad lidským jedincem), využili někteří televizní kritici možnost se vyjadřovat angažovaně i mimo diskuze probíhající na hájené půdě oborového svazu. V roce 1968 se pak největší pozornosti kritiky dočkaly inscenace, které skrze takřka reportážně ztvárněné historické události prokázaly schopnost vést odvážnou paralelu se soudobou politickou situací (jež v době uvedení procházela zlomem a tato díla tudíž kritika považovala za důležité podněty pro probíhající diskuzi). Oproti stále problematickému přijímání opět se objevujících her, které na aktuálních etických dilematech mísily prvky publicistiky a charakterových studií (společenskokritické inscenace *Tisková oprava* a *Konec a začátek* uvedené v první polovině r. 1968), se právě metaforický rozměr obdobných dramatických forem s historickým zakotvením ukázal být pro kritiku schůdnější a působivější (především u dvojice inscenací uvedených na jaře roku 1968: diskuzně pojatého *Jana Husa* režiséra Václava Hudečka a třídílné dramatické rekonstrukce *Dreyfusova aféra* Antonína Moskalyka). Viz *Čs. tisk o televizi 1968: měsíční přehled*. Praha: Československá televize 1968.

činoherními hodnotami, které byly v důrazu na dialog a civilní hereckou kreaci přítomné, ale vzhledem k funkční harmonii s ostatními složkami na sebe neupozorňovaly. Svazek s ostatními uměleckými disciplínami pak mohl působit přirozeně a samozřejmě, přičemž ve spojení s koncepčním dramaturgickým přístupem k látce nemusel odporovat ani výše zmíněným přetrvávajícím kritériím specifické tvorby. Zásadní proměna televizního dramatu po polovině šedesátých let tak v podstatě neměla na televizní kritiku natolik pronikavý vliv, že by pro ni bylo nutné zásadně přehodnotit základní soubor kritérií, na němž se shodla v souladu s poznatky teoretických úvah. Očekávané napětí mezi realismem a stylizací se tak nakonec neprojevovalo jako nepřekonatelný rozpor. Naopak přineslo novou možnost syntézy, která nakonec umožnila přiznat televizi vyšší umělecké ambice, schopnost je přesvědčivě naplnit a přitom nenucenou a neefektní povahou tohoto aktu dosáhnout specifické podoby československé dramatické tvorby.

5. Poetika československého televizního dramatu 50. a 60. let

V analytické části práce jsme se podrobně zabývali krystalizací estetických názorů na televizní drama z několika dobovou diskuzí podmíněných hledisek, která procházela vlastním vývojem a směřovala vždy k určité dílčí představě o specifické televizní formě. Z analýzy diskursu tedy vzešlo hned několik rozličných souborů pravidel a omezení, které si nárokuje být označeny za prosazovaný dobový ideál televizního dramatu – ať už se jedná o převzatou inscenaci, která si zachovává autentický vztah ke svému jevištnímu původu, televizní film jako specifický průnik filmové montáže a introspektivních narativních postupů, reportážní drama vyzývající nevyzpytatelnou hranici reality a fikce, moderní pojetí čechovovské tradice v původní televizní hře či o adaptaci, která směřuje k hlubšímu autentickému účinku. Stanovit společnou poetiku na základě tak různorodých forem s odlišným přístupem k žádoucím tvárným postupům i míře estetické nezávislosti se může zdát být problematické. Proto názorové pole diskursu o televizním dramatu působí na první pohled roztříštěně, čemuž přispívá rovněž výrazný vliv individuálních koncepcí, které nebyly dostatečně zúročeny v běžné reflexi, i tendence přistupovat ke zpočátku stěží uchopitelné otázce televiznosti skrze několik odlišných úhlů pohledu zároveň.

Přestože československému diskursu chyběla výrazná sjednocující koncepce a snaha o vzájemně obohacující komunikaci byla minimální, v analýze se objevilo několik důležitých styčných bodů a průsečíků, které umožňují obecněji zhodnotit řadu návrhů, jak uspokojivě vymezit projevy televizní specifičnosti. I když se v šedesátých letech u nás nenašel nikdo, kdo by vzájemně porovnal výsledky jednotlivých několikaletých diskuzí a pokusil se na nich postihnout obecněji sdílené předpoklady (asi proto, že chyběla vůle oddělit hledání specifik od konkrétních tvůrčích podnětů, bez nichž byla diskuze o televizním umění pro diskurs bezpředmětná), můžeme se o to na základě získaných poznatků pokusit my, a dospět tak k implicitně přítomné dobové poetice.

Před tímto krokem je ale třeba si ujasnit, že soubor předpokladů (slovo kritérium v tomto případě není úplně na místě), který se pro nás blíží definici poetiky v širším významu jako souhrnu uměleckých zásad a prostředků (před)určujících styl uměleckého díla (nikoli tedy zájmu úžeji pojaté poetiky o zásady formální výstavby díla, tzn. jeho morfologii), skutečně odpovídá až době, kdy se původně platné (na první pohled zřejmé) znaky specifické televizní řeči přehodnocovaly a hledala se jejich trvalá povaha s ohledem na technologickou proměnlivost média. Toto časové ohraničení předpokladů, které jsou pro stanovení „zralé“ poetiky relevantní, rovněž zohledňuje změnu, která souvisela s revizí

samotného uměleckého statutu televizní tvorby. Především s uznáním jejího umělecky syntetického charakteru, což znamenalo odklon od tradičně vnímaného procesu legitimizace nového prostředku uměleckých sdělení.

Poetika televizního dramatu by mohla v zájmu co nejobecnější platnosti odpovídat tomu, co bylo sdíleno na nejširší „základně“ a vytvářelo pozadí pro omezený počet teoretiků a kritiků, kteří se vůči němu na základě vlastních koncepcí vymezovali. Pak by zhruba odpovídala tradičnímu pohledu většiny deníkových komentářů, který postupem času upevnil určité stereotypy - v podstatě poznatky z raného negativního vymezování televizní formy. Jednalo se například o kritéria narace jako nekomplikované struktury obrazových detailů a polodetailů, co nejpraktičtější a nejvěrohodnější scénografie, či o zjednodušené pojetí herectví jako depatetizovaného jevištního výkonu. Poetiku dramatického umění nicméně vždy s vlastním vkladem vytvářely (nikoli pouze na daných dílech popisovaly) osobnosti teoreticky i prakticky fundované (Aristoteles či teoretik francouzského klasicismu Nicolas Boileau) a postupně se vzdalovala horizontům běžné praxe, tedy směřovala od ryze empirického zkoumání vnitřní výstavby děl k teorii možných promluv, a stávala se tak naukou o modelech⁶¹⁷. Naše chápání historicky podmíněné poetiky televizního dramatu se tak svým neempirickým a nenormativním pojetím blíží definici Tzvetana Todorova, který nauku o poetice aplikoval na literární prózu. V citované Todorově představě o úloze poetiky můžeme užívaný pojem „literárnost“ nahradit ve sledované době oblíbeným slovem „televiznost“:

„Předmětem poetiky není literární dílo samo o sobě: to, nač se ptá, jsou vlastnosti onoho specifického diskursu, jímž je literární diskurs. V každém jednotlivém díle je tedy spatřována manifestace abstraktní a obecné struktury. Dílo je pouze jednou z jejích možných realizací. Tato věda – jakožto věda – se tedy nezabývá skutečnou literaturou, ale možnostmi literatury. Jinými slovy: zajímá ji ona abstraktní vlastnost, která vytváří specifiku literárního tvaru: jeho *literárnost* [zvýrazněno v původním textu, pozn. JJ]. Cílem takového výzkumu již není vyslovit určitou parafrázi či shrnující resumé konkrétního díla, ale navrhnout teorii struktury a funkce literárního diskursu, teorii, která by podávala přehled literárních *possibilití* [zvýrazněno v původním textu, pozn. JJ], na jehož pozadí by se stávající literární díla jevila jako zvláštní, již uskutečněné případy. Dílo je takto promítáno do něčeho jiného, než je ono samo, stejně jako u psychologické nebo

⁶¹⁷ Viz Josef Hrabák, *Poetika*, Praha: Československý spisovatel 1973, s. 17.

sociologické kritiky; toto jiné však již není žádná heterogenní struktura, ale struktura samotného literárního diskursu.⁶¹⁸

Zatímco se však Todorov zabýval literárností jako celkem a zkoumal nejobecnější vztahové struktury literární tvorby, na nichž utvářel systém co nejméně arbitrárních voleb, naším cílem není postihnout obdobnou analýzou celkový souhrn možností pro televizní drama (už jen proto, že se nezabýváme přímo analýzou děl). Naší snahou je naopak určit konkrétní, tzn. lokálně a časově podmíněnou poetiku s cílem pojmenovat tendence, které vytvářely v odborném diskursu specifická očekávání – tedy model, jenž by dokázal uspokojivě zahrnout dílčí přístupy k estetické problematice televizního dramatu, které byly mnohdy ovlivněny přesahy na pole dramaturgické koncepce. Právě mnohost představ a kritérií, nejednoznačné názory na estetickou autonomii televizní tvorby i proměnlivé vnější vlivy znemožňují vzhledem k historické povaze zkoumaného korpusu stanovit obecněji platný „řád“, jenž by si mohl nárokovat být všeobecnou poetikou televizního dramatu.

Poetika by se měla pro náš účel spíše vnímat jako průsečík souvislostí mezi jednotlivými představami, které se snažily tradiční a nedokonalý (tzn. příliš omezující) přístup kritiky překonat a poskytnout tvůrcům dostatečné podmínky pro vlastní, leč usměrněné, hledání specificky televizního projevu. Tím se dostaneme k určitým sdíleným preferencím, které však kvůli své implicitní povaze rozhodně nepředstavovaly normativní model a většinou vycházely z empirické zkušenosti s tvůrčími realizacemi. Vzhledem k tomu, že se naše analýza týkala pouze projevů diskursu a tvůrčí podíl na estetickém hledání byl zmiňován pouze okrajově, nemůžeme si dělat ani nárok na aplikaci metody historické poetiky na televizní drama 60. let – tedy na zodpovězení otázky, jaké tendence ve vývoji druhů a žánrů televizního dramatu lze považovat za obecné a které z nich se staly rozhodujícími dominantními činiteli vývoje.⁶¹⁹ Spíše je nutné otázku přeformulovat a ptát se, jaké tendence ve vývoji druhů a žánrů televizního dramatu byly prosazovány v tehdejší odborném diskursu a lze je vnímat jako obecné, aniž by hrálo roli, zda se nakonec staly či nestaly rozhodujícími činiteli vývoje.

Pokud nyní shrneme hlavní předpoklady, kterým jsme v předcházejících kapitolách přisoudili význam pro odklon od osy emancipace převzaté z raného vývoje kinematografie,

⁶¹⁸ Tzvetan Todorov, *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2010, s. 15.

⁶¹⁹ K metodě historické poetiky viz Bořivoj Srba, Tzv. „historická poetika“ a možnosti její aplikace na výzkum. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity – Řada literárněvědná Q 11/2008*, Brno: Masarykova univerzita 2008 s. 39–41.

můžeme na základě jejich konfrontace dospět k obecnějšímu souboru tendencí v prosazovaném přístupu kritiků a teoretiků k podobě televizního dramatu.

V závěru analytické části, která se týkala napjatého vztahu mezi kritikou prosazovanými hlubšími vztahy k autentickému obrazu současnosti a sklony dramaturgů ke stylizaci s nadčasovými ambicemi, jsme dospěli k několika bodům, díky nimž se podařilo dosáhnout kompromisu. Těch několik předpokladů znamená pro úvahy o dobové poetice televizního dramatu důležité východisko, protože představovaly natolik ustálené hodnoty, že je kritici přijali v konfrontaci se zcela novou situací jako model, který hodlali ani ne tak přizpůsobovat, jako spíše aplikovat na zcela odlišný přístup k televiznímu dramatu. Tyto hodnoty je možné pro přehlednost shrnout do několika pojmů inspirovaných jazykem dobového diskursu: **formální a dějová redukce, dojem účasti⁶²⁰, ohnisková narace, evokativní komunikace, apelativní komunikace, podtextová autenticita a antropocentrismus⁶²¹, jehož významnou složkou je instrospektivní tendence vyprávění.**

Jak se tyto předpoklady, které ve značné míře odrážely stav televizní tvorby první poloviny šedesátých let (tedy období souladu mezi reflexí a dramaturgickou koncepcí), odrážely v adaptacích aspirujících na vyšší sféru umění, není už nutné vzhledem k dostatečnému zhodnocení v závěru minulé kapitoly připomínat. Pokud však tyto pojmy hodláme uplatnit jako základní znaky poetiky televizního dramatu 60. let, měly by být funkční i v dalších dobových přístupech k jeho žádoucím podobám. Především v těch, které se ani tak netýkaly hledání specifických forem s ohledem na zvláštní komunikační požadavky televize jako sdělovacího prostředku, nýbrž v těch, jež obhajovaly televizní tvorbu jako přiznaně syntetickou uměleckou disciplínu.

Vrátíme-li se ke vztahu televizního dramatu a divadla, je třeba si na prvním místě připomenout, že se kritici a teoretici často opírali o antický princip tří jednot jako prázákladu dramatických umění. Jednota času, místa a děje odkazovala k po všech stránkách soustředěnému tvaru, kterému byla cizí epicky rozvolněná struktura vyprávění. Díky nenarušovanému časovému rozvoji jediné dějové situace bylo tímto kritériem

⁶²⁰ Tímto pojmem neodkazujeme k původnímu předpokladu televizní hry jako živého představení a nemusí se jednat pouze o zachycení procesu vzniku televizního díla, který považoval za stěžejní Jan Kučera. Spíše máme na mysli různé způsoby, jimiž bylo možné suplovat časovou shodu mezi dějem a jeho vnímáním resp. účast na probíhajícím procesu.

⁶²¹ Tento pojem by se dal nahradit i slovem humanismus, který by vycházel z diskursem užívaného slovníku a ideologicky podmíněné rétoriky, nicméně pojem antropocentrismus lépe odpovídá představě člověka jako skutečně ústředního prvku, který si podmiňuje ostatní složky jako je žánr, práce s mizanscénou, způsob narace s výrazně redukovanou fabulí apod. (viz dále).

docíleno dojmu reálného průběhu času, což umožňovalo veškeré reakce postav průběžně motivovat v nepřerušované kauzální lince, a tudíž bezprostředněji přibližovat vnitřní stavy s postřehnutelným vývojem.

Z dobových reakcí rovněž vyplývá důležitá skutečnost, že televize neměla v podstatě rušit zkušenost s živým setkáním s herecky ztvárněnými postavami, na kterém obliba tradičního divadla stála především. Dokladem této tendence je například nový model televizního herectví, jež mělo suplovat živý kontakt popíráním rampy i průniky čtvrtou stěnou, jež ve specifické percepční situaci a vzhledem k introspektivnímu účelu neodpovídaly statutu zcizujícího efektu. Právě v otázce herce se v odborné reflexi projevoval sklon k pronikavému antropocentrismu, který stejně jako divadlo kladl důraz na středobod hereckého výkonu, ale přitom tento výkon pojímal nejen jako setkání s postavou, ale i s tvořícím hercem – člověkem v zápasu o přesvědčivý výraz, u něhož vlastně vnímáme proces osobité interpretace postavy. Pronikáme tedy za její masku, která je při našem soustředěném pohledu průhledná.

Důraz na zesílené antropocentrické působení dotvářel i odlišný přístup ke scénografii studiového „jeviště“, konkrétně podněty k oproštěnému pojetí dějové kulisy, která neměla ani tak stát na viditelných detailech prostředí, jako na jeho evokaci (např. zdroj vjemu situovaný mimo záběr). Kritika naturalisticky popisného realismu jen vypovídá o tom, že měla být co nejméně dělena pozornost mezi člověkem a kulisou jeho života.

Když na tento souhrn aplikujeme předurčené pojmy, máme možnost si ověřit jejich širší platnost. Tendenci k formální a dějové redukci můžeme vnímat ve snaze zachovat základní jevištní působení díla s pouze nezbytným využitím filmových dotáček a požadavkem důsledného převzetí pravidla jednoty místa a děje, při němž se zároveň měla co nejméně uplatňovat jejich manipulace montážními postupy. Redukci zároveň podporoval i všeobecný názor, že tříaktová struktura není pro televizi vhodná a že by se přepisy měly snažit budít dojem nijak nečleněného dějového celku za zachování jednoty příslušející aktu jedinému.

Scénografie byla podle převládajícího názoru funkční jen tehdy, podřizovala-li se středobodu člověka-postavy, což vnášelo do žádoucí jednoaktové struktury předpoklad odezvy na evokativní podněty (ty přinášel i požadavek oddivadelnění hereckého výkonu v nedeklamativní hře tváře a drobných gest) i ohniskové struktury děje, tedy důrazu pouze na nejpodstatnější projevy (situace, repliky, gesta...), které mají skutečný význam pro výpověď. Ohnisková struktura v podstatě vytvářela dialekticky nutný protipól vůči

otevřeným významům, kterými vnímání postavy komplikovalo krajně civilní herectví. Tyto významy v důsledku šly proti požadavku jasného a sjednoceného myšlenkového zacílení dějových složek, které mohl zajistit pouze důraz na ohniska a důslednou redukci. Antropocentrický rozměr ideálního pojetí televizní scénografie televizního dramatu nepředpokládal prostor pro detailní popis prostředí, ani jeho potenciál náladově působit, nýbrž se podle něj měla koncepce studiové scény zaměřovat prostřednictvím funkčních zkratk pouze na determinující vazby mezi prostředím a jedincem, či v opačném směru na přímé expresivní vazby mezi jedincem a prostředím. Zkrátka na jejich nejtěsnější interakci, která umožnila skrze člověka jako odraznou desku co nejúsporněji dosáhnout myšlenkové hodnoty díla (ať původní či autorsky interpretované).

Apelativní komunikace v rámci zkoumaných vztahů divadla a televizního dramatu souvisela především s dramaturgickým přístupem k látkám (jejich aktualizované působení či jako výzva k diskuzi, kterou např. zahrnovala Makovičkova koncepce televizní hry jako pokračovatelky původní funkce divadelního monologu). V širším pojetí nicméně předpokládá jako struktura podnětů na straně diváka aktivní (kognitivní) reakci a prostor pro to, aby dospěl k samostatnému zobecnění. Tyto nároky na diváka kladlo jak evokativní působení na postavě závislého prostředí, tak nutnost soustředěně vnímat významy filtrované skrze náznakovou expresi charakteru i interpretační vklad herce. Vzhledem k tomu, že závislost televizní hry na dialogu byla již v padesátých letech považována za zásadní nedorozumění, se o to větší nároky kladly na aktivní vnímání (doslova čtení obrazu) ze strany diváka, jehož nutné zohlednění prosazovali kritici a teoretici v jednoznačné shodě.

Více problematické je na vztahu televizního dramatu k divadlu aplikovat pojem podtextové autenticity, jenž v sobě spojuje jak zdrženlivost diskursu vůči povrchnímu realismu, tak vůči historickému odstupu diváka s ohledem na myšlenkový obzor adaptovaných předloh. Řešení těchto problémů bylo pro danou diskuzi bezpředmětné a jediný požadavek realismu byl uplatňován v představě civilního hereckého projevu. Právě nároky na zralého televizního herce v sobě nicméně něco z požadavku hlubší autenticity obsahovaly, jelikož se v diskuzi o zodpovědném vztahu herce k postavě hovořilo o nutnosti vzdát se jakéhokoliv předstírání a obohacovat výkon o skutečný prožitek. S tím například souvisí vnímání televizního herectví jako co nejdůslednějšího naplnění Stanislavského metody, v němž zevrubné studium postavy poskytovalo pouze půdorys pro přirozené herecké dotváření v závislosti na bezprostředním pocitovém vnímání dějové situace. Snaha o co nejautentičtější působení tudíž byla přítomna v obou vrstvách výkonu, avšak právě

bezprostřední reakce herce, které přesahovaly a přitom rozvíjely nastudovaný a vnitřně přijatý řád postavy, mohly dospět k efektu oné hlubší (podtextové) autenticity. Dalším příkladem může být Císařovo chápání herectví pro obrazovku jako kombinace mnohosti a přísné ohraničenosti (tedy oné zmíněné dialektiky mezi evokací a ohnisky), kterou nejlépe vystihl jako ideální typ herce Rudolf Hrušínský, jehož postavy byly působivé a znepokojivé, i když navenek působily téměř monoliticky. Právě dokonale úsporná a izolovaná expresivita představovala sotva znatelně pootevřenou bránu k vnitřní pravdě jím ztvárněných postav, které vlastně ztělesňovaly zavádějící zdání.

Zároveň jsme zatím opomíjeli specifické závěry obhájců převzatých představení, kteří (zejména Ladislav Smoljak) v podstatě brali do důsledků předpoklad, že televize přirozené tíhne k autentickému působení. Považovali tak za esteticky etické nezastírat jevištní původ inscenací přenesených do studia a zachovat tak navzdory zachovávané jevištní stylizaci podstatnější autenticitu režijního pojetí, ale i komunikačního aktu (především snahou obsáhnout i prvek živé divácké reakce zdvojením publika).

Z předchozích odstavců je zřejmé, že předpoklady, které vytvářely pro kritiku vhodná východiska, jak se vyrovnat s příklonem dramaturgie ke stylizovaným formám a nadčasové tematické v podstatě platily i ve vztahu k adaptovaným jevištním prvkům. Právě průzkum rozdílů mezi výrazovými možnostmi jeviště a obrazovky nakonec tyto předpoklady formoval především - zejména co se týče stěžejní diskuze, která se týkala chápání pronikavé antropocentrické povahy televizního herectví. Jeho výrazně civilní, stroze expresivní charakter a zdvojená autenticita (autenticita aktuálního prožitku herce-člověka a úsilí o autentické pojetí fikční postavy na základě ztotožnění) v podstatě přivedly tvůrce a teoretiky k dialektické formě takřka dokumentárního realismu se silně introspektivní narativní tendencí. Aplikovaný soubor předpokladů tudíž naplňuje základní požadavek poetiky, tedy určitou stabilitu prosazovaných kritérií navzdory proměnám v dramaturgické praxi i v obecnějších metodických přístupech teoretiků. Sdílené implicitní očekávání bylo přítomno již v období negativního vymezování obecné televizní formy, upevňovalo se během hledání vyšších realistických forem⁶²² a následně bylo zúročeno

⁶²² Specifické formy, které zdůrazňovaly propustnou hranici mezi reportážním obrazem skutečnosti a fikcí stály na určitém ze jmenovaných předpokladů, aniž by plně vyhověly celkové dobové poetice televizního dramatu (např. co se týče míry introspekce). Například dramatická črta byl přímo ztělesněním apelativní komunikace a určovala ji i výrazná dějová a formální redukce, zatímco fiktivní reportáž svým ironickým poukazováním na manipulativní rozměr přímého obrazu reality až zhmotňovala v rafinovaných střetech podtextovou autenticitu a její reflexivní charakter rovněž předpokládal náročnější komunikaci prostřednictvím apelů.

v nutné reakci na estetický obrat k televiznímu dramatu jako klasicky uměřené umělecké syntéze.

Tento vývoj ovšem opomíjí ještě jednu formu televizního dramatu, která byla některými příslušníky diskursu považována za vůbec nejspecifičtější projev uměleckých ambicí televizní tvorby. Televizní film sice z dané trajektorie vypadáva vzhledem ke své estetické výlučnosti a odlišnému dramaturgickému zázemí, nicméně zhodnotíme-li jeho místo v dobové poetice prostřednictvím určených pojmů, může se ukázat, že se vlastně jednalo o nejzazší vyjádření v dané době přítomných tendencí. Například televiznímu dramatu přiznávaný antropocentrický charakter zakládal vyhraněné chápání televizního filmu jako jedinečné audiovizuální narativní formy, která se dokáže obejít bez kauzality dějových situací. Alternativní vyprávěcí strukturu, která nebyla závislá na příčinných vztazích, představovala subjektivní analýza konkrétní lidské osobnosti, prostředkována skrze krajně individualizované vnímání fikčního světa. Základní dějové vazby tedy nebyly podstatné ani zohledňované a nahrazovaly je pevnější souvislosti pocitové a psychologické. Koncepce televizního filmu tudíž vše podřizovala optice, která nepřesahovala vnitřní zrak člověka (vnímání fikční reality uzavřeno do rámce retrospektivy či imprese), a vše, co odkazovalo ke vnější skutečnosti, mělo podle ní zároveň plnit introspektivní funkci. V podstatě se tak jedná o nejdůslednější naplnění snah, k nimž směřovalo realistické televizní drama, ovšem s tím rozdílem, že vzhledem k radikálně individualizovanému pojetí nebyla tato forma uzpůsobena analýze vztahů mezi společenským kontextem a jedincem (jehož individuální vnímání mělo v zápletce funkci angažovaného korektivu). Navíc silný důraz na fragmentární tříšť dějových podnětů neposkytoval vzhledem k množství statických detailů a časoprostorových skoků prostor pro dvojí autentické působení televizního hereckého projevu.

V obou případech tedy televizní film nenaplnuje důsledně předpoklad podtextové autenticity, i když jeho základním narativním impulsem v podstatě je, stejně jako u prototypu realistických her Jiřího Hubače, směřovat společně s charakterem k vnitřnímu poznání na základě souvislostí vytvářených mezi jednotlivými indiciemi. Právě propojení tohoto hledání vnitřních příčin s nutností konstruovat v návaznosti na vnímání postavy fabuli vytváří dvojí proces, v němž se přesahuje hranice mezi vnějším hlediskem diváka a hlediskem fikční postavy a dochází k prolínání jejich „rolí“. Přestože televizní film svým důrazem na montáž rušil iluzi časové shody, která byla pro televizní drama důležitá i poté, co byla přehodnocena její závislost na živé přenášené inscenaci, i v jeho případě je nakonec možné hovořit o dojmu účasti – jako by Kučerovo kritérium televizního dramatu

jako probíhajícího procesu tvůrčího zápasu bylo přeneseno z úsilí kolektivu na tvůrčí potenciál publika.

I když tedy televizní film oslabil některé původní znaky, na kterých se účastníci diskuze shodovali, byl to spíše důsledek hledání nových možností, jak posílit v syntéze s filmovou montáží ostatní předpoklady. Tím, že pro vyprávění již nebyla určující tradiční návaznost příčina-následek, získal i od postavy dosud oddělovaný vnější prostor introspektivní potenciál. Potřeba vyměnit dosavadní kauzální logiku vyprávění za logiku jiného druhu zároveň představovala pro vnímání nezvyklou výzvu, která naplňovala širší pojetí apelativní komunikace – tedy předpoklad aktivní odezvy na vyšší kognitivní nároky. Dějové situace odpovídaly spíše významově otevřeným fragmentům, které vytvářely ani ne tak psychologicky, jako emočně motivovanou strukturu. Ta ve výsledku měla diváka vést k diagnóze stavu postavy, která měla umožnit až posléze rozklíčovat a pochopit její motivace, pro něž nebylo ve střípcích dějových situací místo. Struktura apelů tak působila v komunikaci s divákem silně evokačně, neboť strohé i mžitkové „výřezy“ v sobě nesly potenciál nevyčteného, tušeného a asociativního a toto napětí bylo zdrojem pro tvorbu vlastních přesahů a souvislostí.

Důrazem na podpovrchově probíhající naraci, která měla vznikat teprve ve vztazích mezi jednotlivými obrazy uplatňovanými v montáži, předpokládala prosazovaná představa televizního filmu silné omezení mizanscény. Vizuální informace měly být redukovány na detaily tváří, gest či významově přínosných předmětů. Předpoklad redukce ovšem platí stejně tak i pro vnější dějovou situaci, o níž již bylo řečeno, že potlačovala společenský kontext až na samou mez. Lze ji na základě filmů, které posloužily kritikům jako model, omezit na zlomový životní okamžik, v němž se osamocená postava oddává vzpomínkám či horečnatě prožívá vnitřní krizi a hledá východiska ze své situace, případně vnitřní klid. Zároveň v druhém plánu probíhá nesouvislý děj vnitřních reminiscencí, jež odkazují k intimnímu dramatu, přičemž vztahový problém přetvářejí v problém psychologický. I když takto nesouvislá struktura vyprávění neodpovídá původnímu předpokladu ohniskové narace, která svým jasným a soustředěným směřováním k myšlenkové pointě vyvažovala otevřené působení apelativní a evokativní komunikace, lze alespoň k této tendenci připodobnit pečlivé rozzáběrování dějových situací na významotvorné obrazové momenty. Taková struktura rovněž soustředěně usměrňuje pozornost, protože přináší pouze zaručené indicie důležité pro předpokládanou úlohu diváka jako pozorného diagnostika. Navíc přichází i s vlastní dialektikou mezi těmito podněty a otevřenou logikou různorodých vztahů, na jejichž pozadí byla jejich narativní úloha divákem hodnocena.

Obecnější aplikace předpokladů, které jsme určily na základě jejich významu pro stabilizaci hlediska televizní kritiky, potvrzuje, že různorodé směřování k televiznosti poté, co byla tradiční cesta estetické emancipace opuštěna, přeci jen sdílelo určité tendence a očekávání. Pojem televiznost tedy nebyl tak nejednoznačný a neuchopitelný, jak se mohlo z analýzy na první pohled zdát. Pokud se v závěru pokusíme v hutné zkratce shrnout co nejuniverzálněji přijatelnou formu televizního dramatu pro československý odborný diskurs 60. let, odpovídalo jí dílo prosté, málo podstatné fabule (jedno jak snadno/obtížně přístupné) a komorního charakteru, které však svým syžetem vybízelo k hledání hlubší podstaty či souvislostí v souladu s procesem introspekce na straně postav(y), přičemž vytvářelo percepčně dialektický vztah mezi jednoznačnými indiciemi a významově otevřenými podněty.

Závěr

Československý diskurs o televizním dramatu 50. a 60. let se po provedené analýze zdá být komplikovanějším a názorově různorodějším polem, než jsme v úvodu práce předpokládali. Na druhé straně, jak ukázaly předpoklady a tendence komparované v předchozí kapitole, mu nelze upřít poměrně jednotný a specifický řád, na jehož bázi se různorodé výpovědi formovaly. Teleologické představy o estetické emancipaci, které nám v analýze posloužily jako základní referenční osa a považovali jsme je za určující dobový přístup k otázce televiznosti, se nakonec šířeji uplatnily pouze na samém počátku dobové diskuze. V průběhu několika málo let své platnosti ustoupily celé řadě veskrze individuálních koncepcí, jejichž východiska odrážela společný odklon od důrazu na formální odlišnosti. Tradiční představa výrazové emancipace tudíž nakonec nepředstavovala konstantu přítomnou na pozadí, jež by vyvolávala napětí mezi teoretickým modelem a historicky podmíněnými výpověďmi v přímém styku s tvorbou či institucionálními zájmy.

Místo emancipační osy byla pro vývoj uvažování o televizním dramatu od bodu zlomu na počátku šedesátých let stěžejní protikladná představa výrazové syntézy, kterou se v diskursu odůvodňovala existence hlubší podstaty specifického působení média. Tato podstata odpovídala specifickým komunikačním dispozicím televize jako sdělovacího prostředku, jimž kritici a teoretici začínali přiznávat různorodé uplatnění i na poli primárně estetických sdělení. Hypotéza, jež přiznávala dobové reflexi televizního dramatu širší obzor, než který nabízela evoluční teorie převzatá z dějin kinematografie, se tak potvrdila v až nečekané míře. Hlavní dynamiku a směr diskuze určovala obhajoba výrazové nečistých forem v souvislosti s kritériem hlubší autenticity. Kromě zdrženlivého přístupu k hybridním přepisům u převzatých představení se jednalo i o uznání televizní tvorby jako ve své podstatě dramatického útvaru či o smíření se s tzv. „filmovým komplexem“. Puristický přístup sice přetrvával v některých kritériích deníkových komentářů, ale formující se reflexe na hranici televizní kritiky a teorie se vůči němu už od počátku vymezovala. Dominantní působení tohoto přístupu v prvních letech televizního vysílání spíše svědčí o tom, že dobová kritika a první zobecňující úvahy byly v područí diskursů, v nichž se prosazovaly odlišné estetické zájmy (diskurs divadelní kritiky a dramaturgie a především filmový odborný diskurs). Jejich důraz na negativní vymezování televizní estetiky mohl v souladu s dobovými opatřeními kulturních institucí vůči expandujícímu médiu v podstatě odrážet sklon k sebezáchovnému postoji. V samotném televizním diskursu tak byla

koncepce estetické emancipace skutečně jen výjimkou přetrvávající na samém okraji dobové reflexe.

Pro sledovaný diskurs neplatí ani původní předpoklad, že jeho výpovědi závisely na lineární vývojové linii televizního dramatu, která by byla vychylována z předem stanoveného směru až konkrétní interakcí se sférou praxe. Přímochará cesta ke kýžené televiznosti byla poměrně záhy opuštěna a stávala se silně diskontinuitní i nejednoznačnou vzhledem k problematizujícímu se vztahu diskursu k uměleckému statutu televizního dramatu a hledání možných specifík (resp. dispozic nepřechodného rázu) v různých mimoestetických projevech média. Na základě analýzy a jejího zhodnocení v předchozí kapitole se dá nakonec říci, že se skutečné linearity v uvažování podařilo dosáhnout až střetem s institucionálně určenými podmínkami pro televizní tvorbu a stále silnějším prolínáním kritérií či estetických pravidel s představami vhodné dramaturgické koncepce. Jednotné směřování ke specifickému televiznímu dramatu tak nebylo v dotycích se sférou tvůrčí praxe a jejích dobových limitů vychylováno. Naopak se v této interakci teprve nacházelo a dokonce se na základě těchto vztahů upevňovalo.

Máme samozřejmě na mysli soubor implicitně uplatňovaných tendencí, u nichž jsme zkoumaly jejich dostatečnou platnost ve stěžejních dobových diskuzích, abychom je mohli nazvat poetikou československého televizního dramatu 60. let. Právě ony jsou odhalenou jednotou diskursu, Foucaultovými slovy dosaženou „rovinou základů“, která ovšem představuje dostatečně pružnou a vývojově otevřenou názorovou konstantu. Ta není pouze konečným produktem dobových úvah, ale je i jejích dynamikou, která sice závisela na tvůrčích podnětech (stejně jako dobová teorie vycházela ze snahy kritiků upevnit na obecnější rovině svá kritéria získávaná empirickou zkušeností i z potřeby tvůrců zhodnotit s odstupem obecnější přínosy vlastního experimentování), ovšem v konfrontaci s institucionálními vlivy prokázala dosaženou vnitřní stabilitu.

Vzhledem k tomu, že v současnosti nejsou k dispozici studie, které by se zabývaly diskursem o televizním dramatu v zemích relevantních pro srovnání (Polsko, Maďarsko, NDR), nelze jednoznačně říci, zda československý diskurs byl skutečně specifický v tom, že se tak obratně vzdal formálních a emancipačních zřetelů. Tedy zda i zahraniční estetická reflexe v dané době rovněž vnímala televizní drama jako formu se svébytnými percepčními nároky, jež v případě československého uvažování navíc nebyla pouze obecným teoretickým modelem, ale dokázala povýšit ideologické požadavky socialistického humanismu na široce uplatnitelnou esteticko-dramaturgickou koncepci. Lze pouze předpokládat, že podmínky pro akademickou diskuzi i skutečnou institucionalizaci

odborné reflexe, které de facto uzavřely československou televizní teorii zahraničním trendům na poli sociologie a mediální kritiky, mohly být příčinou důslednějšího rozvoje jinde upozadovaného výzkumu estetického potenciálu nového média.⁶²³ Svědčí o tom nejenom konfrontace s dobovými překlady předních sovětských televizních teoretiků, ale i vliv specificky utvářeného diskurzivního pole. V něm zůstával zachován poměrně těsný vztah reflexe s konkrétními tvůrčími podněty na straně jedné a na straně druhé s dramaturgií, s níž obecnější úvahy implicitně i explicitně komunikovaly a v řadě případů svými poznatky i suplovaly jednu z jejích nedostatečně plněných rolí – tedy upevňování koncepčních předpokladů tvorby.

Subdiskursy televizní kritiky a teorie tak vzhledem k těsnější návaznosti na oblast tvůrčí reflexe (i co se týče dalších činností teoretiků a kritiků) nepředstavovaly plnohodnotné protipóly a na rovině úvah o televiznosti se jejich funkce překrývaly. Rozostřen tak zůstával i předpokládaný dialog mezi těmito sférami, jenž v podstatě neprobíhal (tzn. nedocházelo k přiznávání aplikaci konceptů teoretiků, kteří měli ambice otevřít diskuzi akademického rázu), nicméně teoretické koncepce odrážely a argumentačně rozvíjely mnohá kritéria již uplatňovaná vymežujícími se televizními kritiky. To ale neznamenal, že československá televizní kritika měla výrazně subjektivní charakter. Od počátků usilovala o objektivnější kritéria hodnocení, nicméně zůstávala po celou dobu závislá na vlastním zobecnění poznatků z tvůrčí reflexe a pozdější teoretický průzkum televizního dispozitivu v podstatě touto empirickou cestou předznamenávala.

Právě výrazné ohraničení odborné reflexe tvůrčí sférou, která sama o sobě nepostrádala reflexivní charakter – jak dokládá řada teoretizujících textů televizních režisérů a autorů/dramaturgů – mohlo vzdalovat dobové diskuze od hrozby názorové stagnace. Možnost opřít se nikoli o apriorní předpoklady, jež například na sovětské straně vedly k vágním formulacím o bezprostředním vztahu zobrazovaného k objektivní pravdě, ale o přesvědčivá tvůrčí řešení a další empirické opory (především v chápání televizního sdělování jako kognitivního procesu), mohla být důvodem vzrůstající sebevědomé pozice československé reflexe. Teoretici ani kritici tak neváhali kriticky rozvíjet i revidovat sovětské akademiky, kteří de facto posloužili výchozími problémy pro další zhodnocení.

⁶²³ Západní reflexi televizní estetiky v překladech zastupovala pouze studie Evelyn Tarroniové *Televizní estetika*, která je založena na obhajobě uměleckého statutu televize navzdory společným rysům s rozhlasem či filmem i proti hlasům, které televizi přiznávaly roli pouhého zprostředkovatele uměleckých forem. I když Tarroniová nakonec požadovala pro hybridní charakter televize jako sdělovacího prostředku a zároveň tvůrčího média nový estetický princip s ohledem na vliv technických omezení, na rozdíl od československých teoretických koncepcí zůstala jen ve fázi výchozích úvah a obecných komparací. Viz: Evelina Tarroniová, *Televizní estetika*. Praha: Československá televize 1965.

Avšak u nich výměna zkušeností končila. Vzájemná inspirace tak byla až na dále rozvíjený koncept nového humanismu takřka bezvýznamná. Naopak paralelně probíhající inspirace anglosaskými zásadami televizní dramatiky (které opět vycházely z praxe) od počátku významně určovala představy o původním televizním dramatu. Samozřejmě také díky tomu, že dokázala nejpřesvědčivěji vystihnout požadavky, které na televizní tvorbu kladla se sovětskou teorií sdílená představa o principiální vazbě televizní obrazovky a humanistických hodnot. Přesto se později projevil sebevědomý postoj československého diskursu i vůči tomuto vzoru např. v názoru, že jej českoslovenští tvůrci dokázali obohatit o „vyšší“ nadindividuální perspektivu, či že se jednalo o pouze dočasný a v podstatě již překonaný vzor z období hledání umělecké legitimacy pro televizní tvorbu.

Československá televizní reflexe tedy byla do značné míry izolována od pronikavých proměn obecného přístupu k televiznímu médiu (což byl problém jejího nedostatečného zázemí), nicméně samotné výpovědi diskursu se neuzavíraly před zohledňováním zahraničních zkušeností. Nešlo ovšem o jejich nekritické přejímání – většinou představovaly pouze výchozí body pro diskuzi, než aby byla pasivně potvrzována jejich platnost. Odpovědi na otázku položenou v úvodu tedy je, že československé televizní teorii a kritice sebevědomí nechybělo a autoři výpovědí je nakonec neupírali ani československé dramatické tvorbě. Jí přiznávali v několika ohledech specifické přínosy nikoli pouze lokálního významu a ty pro ně představovaly podněty pro řadu stěžejních závěrů v rámci uvažování o televiznosti (např. co se týče specifické formy televizního filmu či úvah o autorském stylu televizního dramatu).

O sebevědomé pozici odborné televizní reflexe 50. a 60. let rovněž vypovídá výrazná nezávislost na institucionálních či mocenských zájmech, jíž se sice nepodařilo vyhnout na redakční úrovni (v případě periodika *Tvorba* či *Divadelních novin*), ovšem v hrozícím konformismu ve vztahu k direktivně iniciované proměně dramaturgie ano. Kulturněpolitické požadavky, které instituce v rámci odborného diskursu různými cestami prosazovala, v podstatě neměly determinující vliv na úvahy, jež byly určující pro hledání televizní specifičnosti. Diskuze nicméně byla usměrňována kritikou instituce, jejíž spoluúčast na mocenské kontrole možných společenských dopadů tvůrčích počinů měla za následek ztrátu jednotné dramaturgické koncepce. Opětovné upevňování tohoto souboru předpokladů se záhy přesunulo na nově vytvořenou kriticko-dramaturgickou názorovou platformu (televizní sekce FITESu). Jí poskytovaný prostor pro diskuzi dvou předtím oddělených zájmových skupin nad společnými cíli v podstatě umožnil završit tendence rozšířit předmět úvah o televiznosti na modelové předobrazy televizního dramatu. Reflexe

televizní specifčnosti díky tomuto novému organizačnímu zázemí navíc přesáhla radius svého potenciálního dopadu až na institucionální úroveň a její závěry se proměnily v požadavky, které byly uplatňovány v přímé komunikaci s vedením ČT.

I když tedy na jednu stranu zůstali televizní kritici a teoretici ve svých základních předpokladech vůči vnějším vlivům imunní, čerpali z nich legitimitu svého poslání. Kulturněpolitické a sociálněinženýrské zájmy institucí tak představují jednu ze stěžejních diskursivních formací, jež paradoxně sehrála z hlediska záměrů a cílů dobové odborné reflexe pozitivní a neodmyslitelnou roli. Především pokud uvažujeme o perspektivách, které reakce na prosazování těchto zájmů přinesly a které pravděpodobně mohly – nebýt rychlé proměny společenské situace po srpnu 1968 – dospět k bezprostřední provázanosti tvůrčí a kriticko-teoretické reflexe na základě společného estetického programu. Jeho základní kontury jsou nám díky poznatkům získaným z analýzy diskursu již známy a mohou poskytnout užitečná hlediska pro průzkum stylistického vývoje televizního dramatu 50. a 60. let., jehož hlavní dynamikou byl silný sklon režisérů a autorů k vlastní reflexi estetického potenciálu sdělovacího prostředku.

Seznam použité literatury

Sekundární literatura:

BARAN, Ludvík, *Řeč filmové kamery*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace čs. televize 1964.

BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press, 1999.

CYSAŘOVÁ, Jarmila, *16x život s televizí (Hovory za obrazovkou)*. Praha: FITES, 1998.

CYSAŘOVÁ, Jarmila, *Český novinář Jiří Lederer*. Praha: Radioservis a Český rozhlas 2006, s. 30.

ČEJCHAN, Vladislav (ed.), *Televizní hry*. Praha: Orbis 1966.

DANIEL, František, *Úvod do problémů televize*. Praha: FAMU 1961.

DAVIS Desmond, *Poznámky k technice televizní režie*. Praha: Československá televize 1963.

DOMNITZ, Christian, *Zápas o Benešovy dekrety před vstupem do Evropské unie*. Praha: Dokořán 2007.

FAIRCLOUGH, Norman, *Analysing Discourse*. London: Routledge 2003.

FASSATI, Tomáš (ed.) *Dokumentační sešity historie FAMU č. 3*. Benešov: Archív výzkumu muzea umění a designu 2008, s. 149–150.

FELDSTEIN, Valter, *Televize včera, dnes a zítra*. Praha: Orbis 1964.

FIELD, Stanley, *Jak psát pro rozhlas a televizi*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace čs. televize 1963.

FORMAN, Zdeněk, *Výrazové prostředky filmu a televize*. Praha: SPN 1970.

FOUCAULT, Michel, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002.

FREIMAN, Přemysl, *Hledání televize II - Tvorba*. Praha: Československá televize 1966.

- HAVELKA, Jiří, *O televizi*. Praha: Knihovna Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí 1954.
- HAVELKA, Jiří, *Televise*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury 1956.
- HENDRYCH, Jiří, *Některé současné otázky ideologické práce strany*. Praha: Ústřední výbor KSČ 1957.
- HLAVICA, Marek, *Dramatická tvorba brněnského studia Československé televize (1961–1991)*. Brno: JAMU 2012.
- HOŘENÍ, Zdeněk, ŽEMLIČKOVÁ, Gabriela (eds.), *KSČ o tisku, rozhlasu a televizi (1945–1975)*. Praha: Novinář 1976.
- HRABÁK, Josef, *Poetika*, Praha: Československý spisovatel 1973.
- HYVNAR, Jan, *O českém dramatickém herectví 60. let*. Praha: Kant 2008.
- JANOUSEK, Pavel, *Dějiny české literatury 1945–1989, svazek II*. Praha: Academia 2007, s. 97.
- JUROVSKIJ, Alexander, *O povaze televize*. Praha: Studijní odbor Čs. televize – ediční oddělení 1965.
- JUROVSKIJ, Alexander, DONATOV, A., *Specifika televize*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace Čs. televize 1962.
- KŁOSKOWSKÁ, Antonina, *Masová kultura: Kritika a obrana*. Praha: Svoboda 1967.
- Kol., *Konference svazu čs. filmových a televizních umělců*. Praha: FITES 1968.
- KRUMML, Milan, *Televize? Televize!* Praha: Česká televize 2013.
- KUČERA, Jan, *Televise*. Praha: Orbis, 1940.
- KUČERA, Jan, *Povaha televize*. Praha: Československá televize 1964.
- KUČERA, Jan, *Setkání s televizí*. Praha: Orbis 1964.
- KUČERA, Jan, *Stříhová skladba ve filmu a televizi*. Praha: SPN, 1969.

LANDWEHR, Achim, *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2008.

MEHLING, Harold, *Velký zabiják času*. Praha: Edice ČST, 1965.

NAJMAN, Josef, *Dramaturgie v televizi*. Praha: Československá televize 1968.

REIFOVÁ Irena a kol, *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004.

SAPPAK, Vladimír, SCHULZ, Milan, SADKOVÁ, Eva, SMOLJAK, Ladislav, *Čtyřikrát o televizi*. Praha: Československý spisovatel 1961.

SAPPAK, Vladimír, *Televize a my*. Praha: Československá televize 1964.

ŠMOK, Ján, *Obecné základy teorie televize - Díl I*. Praha: Studijní odbor Čs. televize 1969.

ŠMOK, Ján, *Obecné základy teorie televize - Díl II*. Praha: Studijní odbor Čs. televize 1969.

ŠTOLL, Martin, *1. 5. 1953 – zahájení televizního vysílání: zrození televizního národa*. Praha: Havran.

TARRONIOVÁ, Evelina, *Televizní estetika*. Praha: Československá televize 1965.

TAYLOR John Russel, *Anatomie televizní hry*. Praha: Ústřední archivy a dokumentace čs. televize 1964.

TODOROV, Tzvetan, *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2010.

TOMSA, Milan, *Zázraky televize*. Praha: Práce, 1959.

VÁVRA, Martin, *Tři přístupy k analýze diskursu – neslučitelnost či možnost syntézy?* In: Radek Tichý (ed.), *Miscellanea Sociologica 2006*. Praha: Fakulta Sociálních věd UK 2006, s. 49–66.

Studie publikované v odborných periodících:

BORECKIJ, R., GRIGORJAN, A., DMITRIJEV, L., *Televise je umění. Film a doba* 6, 1957, č. 8–9, s. 636–639.

- BROŽ, Jaroslav, Televise není smrtelným nepřítelem filmu. *Film a doba* 6, 1957, s. 857–858.
- FIALA, Miloš, O „Vzpouře svědomí“ a televizním filmu vůbec. *Film a doba* 11, 1962, č. 2, s. 103–106.
- FIEDLEROVÁ, Bohumila, Poznámka k specifičnosti televizního umění. *Film a doba* 4, 1958, č. 6, s. 416–417.
- FREIMAN, Přemysl, K problému vztahů umění a televize. *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 3–20.
- FREIMAN, Přemysl, Jsou jazyk nebo mluva filmu a televize totožné? *Televizní tvorba* 4, 1966, č. 4, s. 34 – 42.
- GROSSMAN, Jan, Síla věčnosti. *Divadlo* 12, 1961, č. 8, s. 581–588.
- GUTWIRTH, Václav, Film a televise. *Film a doba* 6, 1957, s. 840–842.
- CHVATÍK, Květoslav, Funkce kritiky ve společnosti v krizi. *Listy* 11, 1981, č. 6, s. 51–54.
- KUBEČEK, Zdeněk, Psychologie vnímání televizního diváka ve vztahu k televizní inscenaci. *Televizní tvorba* 1, 1963, č. 2, s. 21–31.
- KLIMENT, Jan, Televize a film – Několik poznámek ke stále živějšímu problému. *Film a doba* 8, 1959, s. 354–356.
- KOŘÁN, Josef, Filmový režisér v televizi. *Film a doba* 4, 1955, č. 1, s. 51–54.
- KURCZEWSKÁ, Joanna, Polská sociologie – od „října“ do „června“ (1956–1989). *Sociologický časopis* 41, 2005, č. 4, s. 641–658.
- LEDVINKA, Martin, Televizní opera v ČST: Mezi mediací a tvůrčím činem. *Illuminace* 25, 2013, č. 1, s. 63 – 74
- MAKOVIČKA, Drahošlav, MOSKALYK, Antonín. Vznik a rozklad autenticity. *Film a doba* 16, 1970, č. 3, s. 154–156.
- NESVEDA, Albert, Naše diskuse: Televise a film. *Film a doba* 5, 1956, s. 37–39.

- PETRÁŇOVÁ, Lydie, Počátky Československé televize. *Televizní tvorba* 6, 1968, č. 1, s. 3–55.
- PLESKOTOVÁ, Eva, Televize bez hranic. *Film a doba* 15, 1966, č. 1, s. 41–43.
- PLESKOTOVÁ, Eva, Magické slovo experiment. *Film a doba* 16, 1967 č. 7, s. 386–388.
- POPPOVÁ, Věra, Co je to televizní film? *Film a doba* 12, 1963, č. 6, s. 327.
- RAFAJ, Oldřich, Co s televizní kritikou. *Rudé právo* 50, 1969, č. 246 (18. 10.), s. 3.
- SKOVAJSA, Marek, Sociologický ústav na Akademii věd 1965–2005. *Sociologický časopis* 42, 2006, č. 1, s. 183–188.
- SRBA, Bořivoj, Tzv. „historická poetika“ a možnosti její aplikace na výzkum dramatické a divadelní tvorby. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity – Řada literárněvědná Q 11/2008*, Brno: Masarykova univerzita 2008 s. 33–47.
- SZCZEPAŃSKI, Jan, Současný stav polské sociologie. *Sociologický časopis* 1, 1965, č. 2, s. 152–161.
- ŠTĚPÁN, Václav, Televize jako sdělovací prostředek a problém uměleckého druhu. *Estetika* 1, 1964, č. 3, s. 252–267.
- ŠTECH, Josef, Uškodí televize filmu? *Film a doba* 4, 1955, č. 9–10, s. 440–441.
- USAČEVOVÁ, Viera, Príspevok k problematike televízneho špecifika. *Televizní tvorba* 4, 1967, č. 3, s. 63–81.
- ZELENKA, Otto, BLUMENFELD, Pavel, Režisér v televizi (Autor hovoří s režisérem). *Film a doba* 6, 1957, č. 6, s. 406–409.
- ZELENKA, Otto, LANDISCH, Eduard. Kameraman v televizní hře. *Film a doba* 6, 1957, č. 8–9, s. 633–635.

Kritiky a úvahy publikované v kulturních a oborových periodících:

- Anon., Televize a film. *Rozhlasová a televizní práce* 3, 1959, č. 10, s. 12.
- Anon., Přijímání členů a kandidátů do FITES. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 1, 1966, č. 4–5, s. 3.

Anon., Nová sekce. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 1, 1966, č. 4–5, s. 4.

Anon., Nad poslední dramatickou tvorbou. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců FITES* 2, 1967, č. 4–5 (26. 5. 1967), s. 3–15.

Anon., Televizní úvaha na konci roku. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 2, 1967, č. 12, s. 1–2.

Anon., Ze zprávy výročních schůzí TV sekcí 13. června 1968. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 7, s. 2.

BLÁHA, Zdeněk, O televizní drama. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 1, s. 6.

BLÁHA, Zdeněk, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 14, 1965, č. 20, s. 8.

CÁLKOVÁ, Marie, V TV tentokrát o něčem jiném. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 3, 1968, č. 7, s. 3.

CÍSAŘ, Jan, Film + divadlo = televize. *Filmové a televizní noviny* 1, 1966, č. 1, s. 5.

CÍSAŘ, Jan, Moudrost nesmyslu. *Filmové a televizní noviny* 3, 1967, č. 9, s. 2.

CÍSAŘ, Jan, Radost z literatury. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 9, s. 5.

DANEŠ, Ladislav, Rozhlas a televize. *Divadelní noviny* 1957/58, č. 14, s. 8.

FELDSTEIN, Valter, O televizní programové tvorbě. *Kultura* 4, 1960, č. 13, s. 6.

FELDSTEIN, Valter, Divadlo a televize – Možnosti soužití. *Československá televize* 3, 1967, č. 17, s. 3.

FIALA, Miloš, Soudruzi. *Tvorba* 6, 1962, č. 42, s. 1004.

FIALA, Miloš, O kritice a svazu. *Zprávy Svazu československých filmových a televizních umělců* 1, 1966, č. 1, s. 2.

FILIP, František, Umělecké problémy přímého televizního přenosu. *Rozhlasová a televizní práce* 3, 1959, č. 12, s. 20.

FILIP, Jiří, [Televizní autor A. P. Čechov...]. *Kultura* 6, 1962, č. 4, s. 4.

- FILIP, Jiří, Trilogie pro optimisty. *Kultura* 6, 1962, č. 16, s. 5.
- FILIP, Jiří, Rozsudek vyneste sami. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 27, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Společná věc televize a kritiky. *Tvorba* 5, 1961, č. 6, s. 130–131.
- HAVLÍČEK, Dušan, Rozsudek vyneste sami. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 27, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Hra nebo reportáž. *Kulturní noviny* 1, 1963, č. 29, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Domácí víno. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 4, s. 12.
- HAVLÍČEK, Dušan, Žádný strach před televizí? *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 11, s. 12.
- HAVLÍČEK, Dušan, Na ostří pravdy. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 12, s. 14.
- HAVLÍČEK, Dušan, Královská hra. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 37, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Hry a hrátky. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 45, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Televize diváci kritika. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 44, s. 1, 3, 7.
- HAVLÍČEK, Dušan, Televize. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 49, s. 14.
- HAVLÍČEK, Dušan, Hra jako reportáž. *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 26, s. 12.
- HAVLÍČEK, Dušan, Dílo, režisér a herec. *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 42, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Herci a režiséři. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 4, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Televizní sci-fi. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 13, s. 12.
- HAVLÍČEK, Dušan, Půl týdne úspěchů. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 22, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Touha po vlastním tvaru. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 36, s. 9.
- HAVLÍČEK, Dušan, Léta dozrávání. *Kulturní tvorba* 1966, č. 41, s. 4.
- HAVLÍČEK, Dušan, Půl týdne úspěchů. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 46, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Zrání tvůrčího stylu. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 49, s. 12.
- HAVLÍČEK, Dušan, Průměrný úlovek. *Kulturní Tvorba* 5, 1967, č. 6, s. 13.
- HAVLÍČEK, Dušan, Zčistajasna opera. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 10, s. 5.

- HAVLÍČEK, Dušan, Noc bez úsvitu. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 11, s. 12.
- HAVLÍČEK, Dušan, Jeden den bez iluzí. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 12, s. 5.
- HAVLÍČEK, Dušan, Adaptace jako tvorba. *Kulturní tvorba* 5, 1967, č. 46, s. 12.
- KALINOVÁ, Agneša, Televize. *Divadelní noviny* 4, 1960, č. 4, s. 9.
- KALINOVÁ, Agneša, Dostojevskij a Andrejev očima dneška – S Petrem Balghou o možnostech televizního filmu. *Filmové a televizní noviny* 3, 1969, č. 7, s. 3.
- Kol., Televize, diváci, kritika. *Kulturní tvorba* 8, 1964, č. 44, s. 1, 3, 7.
- KOLÁŘ, Josef Dr., *Premiéra československé televise*. Literární noviny 2, 1953, č. 19, s. 10.
- KOPECKÝ, Jan, Znovu vážně o televizi. *Divadelní noviny* 3, 1960, č. 14, s. 1.
- KUČERA, Jan, Televisní vysílání. *Filmová práce* 2, 1946, č. 26–27, s. 4.
- LEDERER Jiří, Pro a proti - O televizi poněkud jednostranně. *Plamen* 1, 1960, č. 5, s. 132.
- LEDERER, Jiří, Televize versus kritika? *Plamen* 3, 1961, č. 1, s. 131.
- LEDERER, Jiří, Chvályhodné hledání. *Plamen* 3, 1961, č. 3, s. 123–124.
- LEDERER, Jiří, Umění ve stínu divadla - rozhlasu a televizi. *Plamen* 3, 1961, č. 4, s. 103–108.
- LEDERER, Jiří, Hlavní, ale nejslabší. *Plamen* 3, 1961, č. 6, s. 142.
- LEDERER, Jiří, Krize a hledání. *Plamen* 3, 1961, č. 8, s. 142–143.
- LEDERER, Jiří, Vzpouora televizního filmu. *Plamen* 4, 1962, č. 2, s. 142.
- LEDERER, Jiří, Televize nový druh umění? *Plamen* 4, 1962, č. 5, s. 101–105.
- LEDERER, Jiří, Úspěch zavazující a podněcující. *Plamen* 4, 1962, č. 12, s. 143.
- LEDERER, Jiří, Televize - diváci - kritika. *Plamen* 6, 1964, č. 3, s. 166–167.
- LEDERER, Jiří, Televizní hra upevňuje postavení. *Plamen* 6, 1964, č. 7, s. 162–163.

LEDERER, Jiří, Staronové problémy televizní dramatiky. *Plamen* 6, 1964, č. 12, s. 167–168.

LEDERER, Jiří, Televizní vlnění. *Plamen* 8, 1966, č. 4, s. 167–168.

LEDERER, Jiří, Truchlivá bilance. *Plamen* 9, 1967, č. 7, s. 152–153.

LEDERER, Jiří, Proč a jak kritizovat? (1. část). *Československá televize* 3, 1967, č. 34, s. 3; *Československá televize* 3, 1967, č. 35, s. 3.

LEDERER, Jiří, Z Monte Carla opět s plnou. *Reportér* 4, 1969, č. 8, s. 28.

Ihr, Nedávné televizní představení Vojnarky Antonína Dvořáka. *Literární noviny* 3, 1954, č. 40, s. 4.

LICHÝ, Saša, Divadlo a televize – Mocnost, která vykořisťuje. *Československá televize* 3, 1967, č. 18, s. 3.

lip, Hrdinové okamžiku. *Kultura* 4, 1961, č. 19, s. 7.

lip, [Do televizního programu...]. *Kultura* 5, 1961, č. 31, s. 4.

MACHONIN, Sergej, Pražská divadla přehlédla... *Literární noviny* 3, 1954, č. 44, s. 4

MACHONIN, Sergej, Strýček Váňa – televizní a nový. *Literární noviny*, 1960, č. 19, s. 5.

MAKOVIČKA, Drahošlav, Klasika na obrazovce. *Československá televize* 2, 1966, č. 49, s. 1.

MAKOVIČKA, Drahošlav, Umění na chůdách a bez nich. *Československá televize* 3, 1967, č. 32, s. 3; *Československá televize* 3, 1967, č. 33, s. 3.

MAKOVIČKA, Drahošlav, Matka. *Československá televize* 3, 1967, č. 39, s. 4.

MAKOVIČKA, Drahošlav, Žena v županu. *Československá televize* 3, 1967, č. 49, s. 4.

MAKOVIČKA, Drahošlav, Čechovovské tajemství. *Československá televize* 3, 1967, č. 50, s. 1.

MICHAELLI, Daniel, Filmové dotáčky v televiznej inscenácii. *Rozhlasová a televizní práce* 3, 1959, č. 9, s. 47–48.

- MICHAELLI, Daniel, Divadlo a televize – Věčně živý pramen. *Československá televize* 3, 1967, č. 23, s. 3.
- MOSKALYK, Antonín, 10 otázek pro televizní kritiku. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 9–10, s. 6.
- NAJMAN, Josef, Divadlo a televize – Problém celku a části. *Československá televize* 3, 1967, č. 15, s. 3.
- PITTERMANN, Jiří, Televize ze dvou pólů. *Divadelní noviny* 12, 1969, č. 19, s. 10.
- PLESKOTOVÁ, Eva, Převzaté představení – televizní žánr? *Rozhlasová a televizní práce* 1959, č. 11, s. 32–34.
- PLESKOTOVÁ, Eva, Přeskočit svůj stín. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 7, s. 7.
- PLESKOTOVÁ, Eva, Studie jednoho strachu. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 11, s. 2.
- PLESKOTOVÁ, Eva, Těžká srdeční komplikace. *Filmové a televizní noviny* 2, 1967, č. 11, s. 3.
- PODÉŠŤ, Ludvík, Hudební inscenace na obrazovce. *Kultura* 1, 1958, č. 19, s. 5.
- POPPOVÁ, Věra, V hlavní roli - kontrabas. *Tvorba* 2, 1958, č. 18, s. 430.
- PROCHÁZKA, Vladimír, Co se děje v televizi. *Divadelní noviny* 1, 1957/58, č. 7, s. 8.
- PROCHÁZKA, Vladimír, Hra na hru. *Tvorba* 2, 1958, č. 15, s. 357–358.
- PROCHÁZKA, Vladimír, Na nových cestách. *Tvorba* 2, 1958, č. 46, s. 1102.
- PROCHÁZKA, Vladimír, Jarní hromobití v televizi. *Rozhlasová a televizní práce* 4, 1959, č. 5, s. 50.
- Red., Jak se dělá program – beseda o skladbě programu a televizním umění. *Kultura* 4, 1960, č. 47, s. 3.
- Red., Divadlo a televize. *Československá televize* 3, 1967, č. 13, s. 3; *Československá televize* 3, 1967, č. 14, s. 3.
- Red., Na závěr naší diskuze Divadlo a televize. *Československá televize* 3, 1967, č. 30, s. 1.

- REKTORISOVÁ, Miroslava, Spisovatelé a televise. *Literární noviny* 2, 1953, č. 18, s. 7.
- SADKOVÁ, Eva, K televiznímu zpracování novely, Romeo, Julie a tma. *Rozhlasová a televizní práce* 3, 1958, č. 1, s. 47.
- SADKOVÁ, Eva, Obrazovka nesnese lež – hovoříme s Evou Sadkovou. *Kultura* 4, 1960, č. 47, s. 5.
- SCHULZ, Milan, Televize. *Literární noviny*, 1958, č. 46, s. 6.
- SCHULZ, Milan, Televize hledá: *Literární noviny* 6, 1957, č. 51, s. 11.
- SCHULZ, Milan, Televize. *Literární noviny* 7, 1958, č. 40, s. 5.
- SCHULZ, Milan, Televizní retrospektiva. *Literární noviny* 1959, č. 21, s. 6.
- SCHULZ, Milan, Co s televizní hrou? *Literární noviny* 8, 1959, č. 44, s. 6.
- SCHULZ, Milan, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 10, 1961, č. 13, s. 5.
- SCHULZ, Milan, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 11, 1962, č. 2, s. 5.
- SCHULZ, Milan, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 11, 1962, č. 40, s. 5.
- SCHULZ, Milan, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 11, 1962, č. 38, s. 5.
- SCHULZ, Milan, O mladých lidech dnešních dnů. *Literární noviny* 12, 1963, č. 25, s. 8.
- SCHULZ, Milan, Na zlobu dne. *Literární noviny* 12, 1963, č. 42, s. 8.
- SCHULZ, Milan, Na kočku. *Literární noviny* 13, 1964, č. 37, s. 2.
- SCHULZ, Milan, [Televizní sloupek]. *Literární noviny* 13, 1964, č. 46, s. 9.
- SCHULZ, Milan, [televizní sloupek]. *Literární noviny* 14, 1965, č. 27, s. 8.
- SCHULZ, Milan, Finiš. *Literární noviny* 16, 1967, č. 1, s. 8.
- SCHULZ, Milan, Co lze a co nelze. *Literární noviny* 16, 1967, č. 17, s. 8.
- SCHULZ, Milan, Průbojnost. *Literární noviny* 16, 1967, č. 25, s. 8.
- SCHULZ, Milan, V palbě kritiky. *Literární noviny* 16, 1967, č. 33, s. 8.
- SCHULZ, Milan, Mystifikace. *Československá televize* 3, 1967, č. 44, s. 4.

- SMOLJAK, Ladislav, Televize a film, film a televize. *Kultura* 4, 1960, č. 38, s. 5.
- SMOLJAK, Ladislav, Televizní inscenace Chytračky. *Kultura* 4, 1960, č. 42, s. 4.
- SMOLJAK, Ladislav, Šolochov v televizi. *Kultura* 4, 1960, č. 46, s. 4.
- SMOLJAK, Ladislav, Román v televizi. *Kultura* 5, 1961, č. 4, s. 5.
- SMOLJAK, Ladislav, Dvě divadla v televizi. *Kultura* 5, 1961, č. 8, s. 4.
- SMOLJAK, Ladislav, Divadelní hra v televizním studiu. *Kultura* 5, 1961, č. 16, s. 4.
- SMOLJAK, Ladislav, Stará garda v televizi. *Kultura* 5, 1961, č. 26, s. 5.
- SMOLJAK, Ladislav, I na malé obrazovce. *Kultura* 5, 1961, č. 51, s. 5.
- SMOLJAK, Ladislav, Vklad televizi. *Kultura* 6, 1962, č. 26, s. 5.
- SMOLJAK, Ladislav, [Televizní sloupek]. *Kultura* 6, 1962, č. 42, s. 5.
- SMOLJAK, Ladislav, Co zmůže inscenační důmysl. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 19, s. 14.
- SMOLJAK, Ladislav, O zítřek a pozítřek televizní hry. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 26, s. 13.
- SMOLJAK, Ladislav, Mládí v televizním filmu. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 42, s. 14.
- STRÁNSKÁ, Alena, Televize, Televize, Televize! *Divadelní noviny* 3, 1958/59, č. 4, s. 1.
- STRÁNSKÁ, Alena, Tvrdé náтуры. *Divadelní noviny* 3, 1958/59, č. 7, s. 5.
- STRÁNSKÁ, Alena, Jak na to. *Divadelní noviny* 3, 1958/59, č. 7, s. 5.
- ZAJÍČEK, Karel, Divadlo v televizi. *Host do domu* 2, 1955, č. 4, s. 188–189.
- ZAJÍČEK, Karel, Tvůrčí přínos naší televise. *Host do domu* 2, 1955, č. 7, s. 333–334.
- ZAJÍČEK, Karel, „Robinsonka“ Marie Majerové v televizi. *Host do domu* 3, 1956, č. 1, s. 42.
- ZELENKA, Otto, Co je televizní. *Kultura* 1, 1957, č. 17, s. 5.
- ZELENKA, Otto, Hra poetická, ale... *Kultura* 1, 1957, č. 22, s. 5.
- ZELENKA, Otto, Inscenace opravdu televizní. *Kultura* 1, 1957, č. 5, s. 5

ZELENKA, Otto, O příbuzenstvu televizní hry. *Kultura* 1, č. 7, 1957, s. 3.

ZELENKA, Otto, Televise originální. *Kultura* 2, 1958, č. 3, s. 5.

ZELENKA, Otto, Budou televizní hry? *Kultura* 2, 1958, č. 4, s. 3.

ZELENKA, Otto, Dvě inscenace v televizi. *Kultura* 2, 1958, č. 15, s. 4.

ZELENKA, Otto, Inscenace na výbornou. *Kultura* 3, 1959, č. 21, s. 4.

ZELENKA, Otto, [O lidské malosti....]. *Kultura* 3, 1959, č. 43, s. 5.

Komentáře a recenze publikované v denním tisku:

Anon., Jiráskova Lucerna v televizi. *Lidová demokracie* 10, 1954, č. 113 (11. 5.), s. 3.

Anon., Maryša bratří Mrštíků v televizi. *Lidová demokracie* 10, 1954, č. 257 (26. 10.), s. 1.

Anon., Televize hledá i nalézá. *Rudé právo* 39, 1959, č. 91 (3. 4.), s. 4.

BLÁHA, Zdeněk, Na cestě k současnosti. *Rudé právo* 44, 1964, č. 77 (17. 3.), s. 3.

BLÁHA, Zdeněk, Kůzlátka otevřete... *Rudé právo*, 1965, č. 147 (29. 5.), s. 2.

BLÁHA, Zdeněk, Pofestivalové zamyšlení. *Rudé právo* 45, 1965, č. 171 (22. 6.), s. 2

BLÁHA, Zdeněk, Voják Tanaka. *Rudé právo* 46, 1965, s. 294 (23. 10.), s. 2.

BLÁHA, Zdeněk, Dvě dramatizace, *Rudé právo* 48, 1968, č. 33 (3. 2.), s. 5.

BLÁHA, Zdeněk, Zločin pátera Amara. *Rudé právo* 48, 1968, č. 171 (22. 6.), s. 5.

DVOŘÁK, Antonín, Maryša bratří Mrštíků v televizi. *Lidová demokracie* 10, 1954, č. 257 (26. 10.), s. 1.

FIALA, Miloš, Televize do podzimní sezóny. *Rudé právo* 40, 1960, č. 259 (17. 9.), s. 3.

FIALA, Miloš, „Rozrušená země“ v televizi. *Rudé právo* 40, 1960, č. 311 (9. 11.), s. 3.

FIALA, Miloš, Večer, který zaujal a poučil. *Rudé právo* 41, 1961, č. 21 (21. 1.), s. 2

FIALA, Miloš, Co může je televize. *Rudé právo* 41, 1961, č. 49 (18. 2.), s. 3.

HAVLÍČEK, Dušan, Dvě původní inscenace. *Rudé právo* 41, 1960, č. 278 (6. 10.), s. 3.

HAVLÍČEK, Dušan, Místo televize není v závětrí. *Rudé právo* 42, 1961, č. 362 (30. 12.), s. 3.

HAVLÍČEK, Dušan „Neomylní“ v televizi. *Rudé právo* 42, 1962, č. 59 (1. 3.), s. 3.

HAVLÍČEK, Dušan, Tvůrčí úspěchy v televizi. *Rudé právo* 42, 1962, č. 116 (28. 4.), s. 4.

HAVLÍČEK, Dušan, Dramatizace tak i jinak. *Rudé právo* 42, 1962, č. 164 (16. 6.), s. 3.

HAVLÍČEK, Dušan, Poznámky k dovednosti. *Rudé právo* 43, 1962, č. 352 (21. 12.), s. 3.

LEDERER, Jiří, Dvě hry. *Rudé právo* 45, 1965, č. 175 (26. 6.), s. 2.

MACHONIN, Sergej, Mračno. *Rudé právo* 39, 1958, č. 159 (10. 6.), s. 3.

MACHONIN, Sergej, Za život – proti smrti. *Rudé právo* 38, 1958, č. 159 (10. 6.), s. 3.

OPAVSKÝ, Jaroslav, Občan Brych v televizi. *Rudé právo* 38, 1958, č. 57 (26. 2.), s. 3.

OPAVSKÝ, Jaroslav, Romeo, Julie a tma. *Rudé právo* 39, 1958, č. 282, (11. 10.), s. 3.

PITTERMANN, Jiří, Hovoříme o televizi. *Rudé právo – nedělní příloha* 46, 1965, č. 330 (28. 11.), s. 2.

PITTERMANN, Jiří, Noc bez úsvitu. *Rudé právo* 47, 1967, č. 66 (7. 3.), s. 5.

PITTERMANN, Jiří, Televizní premiéra. *Rudé právo* 1967, č. 284 (14. 10.), s. 3.

PITTERMANN, Jiří, Věci na pravém místě. *Rudé právo* 49, 1967, č. 302 (8. 11.), s. 5.

PROCHÁZKA, Vladimír, Gorkého „Vassa Železnovová“ v televizi. *Rudé právo* 39, 1959, č. 144 (26. 5.), s. 3.

Televizní hry publikované v edici Dílna:

HOPKINS, John R., *Strach ze tmy*. Praha: Studijní odbor Československá televize – edice Dílna 1967.

HUGHES, Ken, *Sammy*. Praha: Studijní odbor Československá televize – edice Dílna 1966.

CHAYEFSKY, Paddy, *Matka*. Praha: Studijní odbor Československá televize – edice Dílna 1967.

CHAYEFSKY, Paddy, *Večírek na rozloučenou*. Praha: Studijní odbor Československá televize – edice Dílna 1966.

MERCER, David, *Nedělní svačina*. Praha: Studijní odbor Československá televize – edice Dílna 1966.

SERLING, Rod, *Smuteční mše za těžkou váhu*. Praha: Studijní odbor Československá televize – edice Dílna 1966.

Citované diplomové práce:

BEDNÁŘOVÁ, ANETA, *Brněnská rozhlasová škola a její vztah k pražskému ústředí Radiojournalu*. Magisterská diplomová práce obhájená na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity r. 2012.

HAJNÝ, Pavel, *Pražská dramaturgie původní televizní hry 1955–60*. Diplomová práce obhájená na Katedře scenáristiky a dramaturgie FAMU r. 1966.

NĚMEČEK, Miroslav, *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo*. Diplomová práce obhájená na Institutu umělecké fotografie Filosofické a přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě r. 2003.

SLAVÍKOVÁ, Hana, *Český a slovenský televizní film šedesátých let: Průniky s novou vlnou*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2007.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – Seznam použitých zkratk

Příloha č. 2 – Abecední seznam zmíněných audiovizuálních děl

Příloha č. 3 – Medailony předních televizních teoretiků a kritiků 50. a 60. let